القاهرة

أدب • فكر • فن

من نظرية الإمامة الشيعية إلى ولاية الفقية

إنه عالم مجنون يا سادة

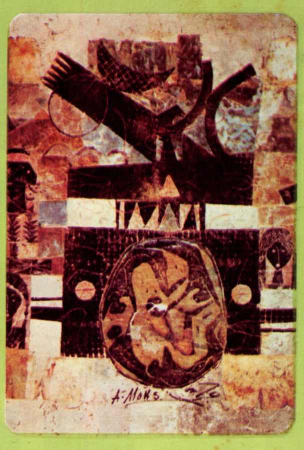
مهرجاناتنا الدولية للفنون الشعبية

الفلسطيني التائه

المسرح التراثي .. إنسحاب أم ضرورة؟

الإسلام في السينما المصرية

فاروق منيب في ذكراه



• دورة الحياة • للفنان عبد الوهاب مرسى •



• الثمن ٢٥ قرشاً •

• القاهرة • العدد الرابع والأربعون • الثلاثاء ٣ ديسمبر ١٩٨٥م • ٢٠ ربيع الأول ١٤٠٦هـ •

● هندسة وكتابة للفنان نابت بلخوجة (تونس) ●

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

نائب رئيس التحرير

د. أحمد عتمان

مدير التحرير

تحسين عبد الحي

المدير الفني

محمود الهندي

سكرتيرا التحرير

شمس الدين موسى

عمر نجم

مجلس التحرير

د. أميمه كامل

د. عبد الغفار مكاوي

د. عبد القادر محمود

د. ماري تريز عبد المسيح

د. ماهر شفيق فريد

د. محمود فهمي حجازي

د. نهاد صليحة

هاني الحلواني

د. هيام أبو الحسين

مدير الإدارة

عبد البديع قمحاوي



في هذا العدد

اللوحات المرافقة للمواد للفنان سامي علي حسن

من نظرية الإمامة الشيعية إلى ولاية الفقية

د. محمد عمارة

وإذا كانت التيارات الفكرية الرئيسة التى أبدعت ، فى حضارتنا ، فكر الإسلام السياسى ، قد التزمت — كما أسلفنا — هذه القاعدة . . فقالت «بمدنية» الدولة ، مع «إسلاميتها» ، دون أن تكون «دينية — [ثيوقراطية] » ولا «علمانية» ينعزل فيها «الدين» عن «الدولة» . . فإن انفراد الشيعة بمخالفة هذه القاعدة هو شاهد على ثبوتها ؟! . .

لقد عرف تاريخنا السياسى ذلك الصراع العنيف والدموى والمأسوى بين الدولة الأموية وبين المعارضة الشيعية — وبلغ اضطهاد بنى أمية للشيعة حد المأساة ، الأمر الذى دفع الشيعة إلى رفض هذه الدولة الأموية ، بل والكفر بسلطتها البشرية ، ثم أخذت — كفرقة مستضعفة — تحلم بسلطة إلهية ، صنعها الله على عينه ، وهو مصدر الوصية بها ، والتعيين لأئمتها ، ولا مدخل للبشر فى اختيار هؤلاء الأئمة المعصومين ! . .

ذهبت الشيعة — وحدها من بين تيارات الفكر الاسلامى — هذا المذهب ، فقالت — علميا — ورغم اختلاف الدوافع والغايات — بمثل ما قالت به الكنيسة الكاثوليكية فى أوربا فى العصور الوسطى من قداسة صاحب السلطة ، وخلافته ونيابة عن الله ، لا الأمة ، وعصمته دون الأمة ، وجعله مصدر الدين والقيّم عليه ، وارتفاعه عن مستويات المراقبة أو المحاسبة ، فضلا عن المؤاخذة أو التغيير من قبل الرعية والمحكومين ! . . فإذا كانت الكنيسة الكاثوليكية قد عرفت «رجل الدين» و «الأكليروس» والمؤسسات المقدسة ، فإن الشيعة قد عرفت نحوا من هؤلاء الوسطاء — «آيات الله» . . و «حجج للاسلام» . . و «مراجع» — كونوا «طبقة دينية» تنوب عن «الإمام الغائب» ، وتملك سلطانه وسلطاته . التى زادت — فى فكرهم — عن سلطات الرسل والأنبياء ! . .

هنا مثلث الشيعة «النتوء» الذى خرج عن «القاعدة» التى التزمتها سائر تيارات الفكر الاسلامى . وهو خروج يثبت «القاعدة» ، ولا ينقضها ؟! . .

لقد رأوا فى «الإمامة» — وهى «الولاية» — والدولة والرئاسة السياسية جزء منها :-

○ أصلا من أصول الدين «لا يتم الإيمان إلا بالاعتقاد بها . .»[١] . . بل قالوا : إنها أدخل فى أصول الدين وأوكد فى أركانه من معرفة الله ، ومن عدله ، ومن نبوة أنبيائه . . فهى — عندهم — من قواعد الإيمان الخمسة — الشاملة لقواعد الإسلام :-

«١ - المعرفة : بما فيها الصفات النبوئية والسلبية .

٢ - التصديق : بالعدل والحكمة .

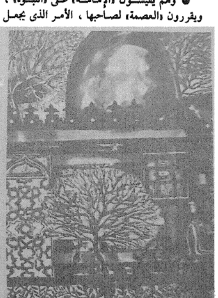
٣ - التصديق : بنبوة محمد (صلعم) ، وجميع ما جاء به .

٤ - التصديق : بإمامة الأئمة الاثنى عشر ، وما جاءوا به .

٥ - التصديق : بالمعاد الجسمانى» .

وهم يجعلون القواعد الثلاثة الأولى خاصة بالإسلام ، والأخيران من امتياز الايمان[٢] . .

● وهم يقيسون «الإمامة» على «النبوة» ، ويقررون «العصمة» لصاحبها ، الأمر الذى يجعل



«سي[illegible]» «دينا خالصا» . . فيقولون : إننا «نعتقد أن الإمامة كالنبوة . . وحكمها حكم النبوة ، بلا فرق . .»[٣] . . ولذلك «فإن دفع الإمامة كفر ، كما أن دفع النبوة كفر ، لأن الجهل بهما على حد واحد . . لأن منطلق الإمامة هو منطلق النبوة ، والهدف الذى لأجله وجبت النبوة هو نفس الهدف الذى من أجله تجب الإمامة ، وكما أن النبوة لطف من الله كذلك الإمامة ، واللحظة الحاسمة التى انبثقت بها النبوة . . وهى يوم الدار — [عندما جمع النبى عشيرته ودعاهم للإسلام] — هى نفسها اللحظة التى انبثقت بها الإمامة . . واستمرت الدعوة ذات لسانين : النبوة ، والإمامة ، فى خط واحد . .»

بل لقد رفعوا شأن «الإمامة» على «النبوة» ، عندما قالوا : « . . ولقد امتازت الإمامة على النبوة بأنها استمرت بأداء الرسالة بعد انتهاء دور النبوة . . فالنبوة لطف خاص ، والإمامة لطف عام . . » ![٤] .

● والأئمة ، عند الشيعة ، معينون من السماء «بالنص والوصية» من الله لرسوله . . وهذا التعيين جزء من «رسالة» الرسول ، أمر بإبلاغه للناس . . . ووصولا إلى هذا المعنى فسروا قول الله سبحانه لرسوله ، فى القرآن : [يا أيها الرسول بلّغ ما أنزل إليك من ربك ، وإن لم تفعل فما بلّغت رسالته][٥] بأن معناه «بيّن لتابعيك . . مَن القائم بعدك — [الإمام] — . . وإن لم تفعل فكأنك ما قمت بالأمر على وجهه . .» ! . .

● «فالسياسة» — عند أصحاب نظرية الإمامة الشيعية — مقدسة ، لأنها دين خالص ، وذلك لأن مصدرها — الإمام — له عصمة الأنبياء ، إذ «يجب أن يكون الواسطة بين الله تعالى وبين خلقه — نبيا كان أو إماما — معصوما . .»[٦] .

إنها «الكهانة» — فى الواقع والجوهر — . . لأن مصدر السياسة — الإمام — «واسطة بين الله وبين خلقه» . . وهو «معصوم» من الخطأ ، وحده ، دون الأمة . . والله هو الذى يختاره ، دون البشر ، الذين «ليس لهم حق فى تعيينه أو ترشيحه أو انتخابه ، لأن الشخص الذى له من نفسه القدسية استعداد لتحمل أعباء الإمامة العامة وهداية البشر قاطبة يجب ألا يعرف إلا بتعريف الله ولا يعين إلا بتعيينه . . . ولذلك فليس للناس أن يتحكموا فيمن يعينه الله . .» ![٧] .

● ولقد استمرت أفكار الشيعة هذه عن الإمامة ، حتى رأيناها الآن فى نظرية قائد الثورة الإيرانية الإمام آية الله الخمينى عن «عموم ولاية الفقيه» النائب عن الإمام الغائب ، والمالك لسلطاته . .

فالإمام — عند الخمينى — كما عند عموم الشيعة — مقام يعلو مقام الملائكة والرسل والأنبياء . . وبعبارته ، يقول الخمينى : «إن ثبوت الولاية والحاكمية للإمام لا تعنى تجرده من منزلته التى هى له عند الله ، ولا تجعله مثل من عداه من الحكام . فإن للإمام مقاما محمودا أو درجة سامية وخلافة تكوينية تخضع لولايتها وسيطرتها جميع ذرات هذا الكون ! .

وإن من ضرورات مذهبنا أن لأئمتنا مقاما لا يبلغه ملك مقرب ، ولا نبي مرسل !. وبموجب ما لدينا من الروايات والأحاديث فإن الرسول الأعظم والأئمة كانوا قبل هذا العالم أنوارا ، فجعلهم الله بعرشه محدقين ، وجعل لهم من المنزلة والزلفى ما لا يعلمه إلا الله ! . . »[8].

وعموم ولاية الفقيه تعطى هذا الفقيه العادل كل سلطات هذا الإمام . . ولذلك وجدنا الإمام الخميني يميز بين ما هو «سلطة حقيقية» في الدولة ، وبين «الأمور التنظيمية» في الوظائف والإدارة بجهاز الدولة . . ثم يقرر أن السلطة ، كل السلطة ، للفقهاء ورجال الدين ، الذين يمكنهم أن يستعينوا في «الأمور التنظيمية» بمن عدا الفقهاء من ذوى الاختصاص ، وأن ذوى الاختصاص هؤلاء ، مهما بلغ علمهم في علوم الدنيا ، فإنه لا سلطان لهم في الحكومة الاسلامية ، وما هم إلا «عمال» عند الفقهاء ! . .

فالمطلوب ــ عند الخميني ــ هو : «تشكيل حكومة إسلامية يقودها الفقهاء العدول . . وعلينا أن نستفيد من ذوى الاختصاص العلمي والفني فيما يتعلق بالأعمال الإدارية والإحصائية والتنظيمية ، وأما ما يتعلق بالإدارة العليا للدولة ، وبشئون بسط العدالة ، وتوفير الأمن ، وإقرار الروابط الاجتماعية العادلة ، والقضاء والحكم بين الناس بالعدل ، فذلك ما يختص به الفقيه . . . إن تولى الفقيه لأمور الناس ، هو انصياع لأمر الله ، وأداء للوظيفة الشرعية الواجبة . . . والحكومة في الإسلام تعنى : اتباع القانون ، وتحكمه ، والسلطات الموجودة عند النبي ، ﷺ ، وولاة الأمر الشرعيين من بعده إنما هي مستمدة من الله . . والفقهاء العدول هم وحدهم المؤهلون لتنفيذ أحكام الإسلام وإقرار نظمه ، وإقامة حدود الله ، وحراسة ثغور المسلمين . لقد فوض إليهم جميع ما فوض إليهم ، واتتمنوا عليه . . وبما أن حكومة الاسلام هي حكومة القانون ، فالفقيه هو المتصدى لأمر الحكومة لا غير ، هو ينهض بكل ما نهض به الرسول ، ﷺ ، لا يزيد ولا ينقص . . إن الفقهاء هم أوصياء الرسول ، ﷺ ، من بعد الأئمة ، في حال غيابهم ، وقد كلفوا بالقيام بجميع ما كلف الأئمة بالقيام به . . إن الفقيه هو : وصى النبي ، وفي عصر الغيبة يكون هو إمام المسلمين وقائدهم ، والقاضي بينهم بالقسط ، دون سواه . . . إن حجة الله تعنى أن الإمام مرجع للناس في جميع الأمور ، والله قد عينه ، وأناط به كل تصرف وتدبير . . وكذلك الفقهاء . . فالفقهاء اليوم هم الحجة على الناس ، كما كان الرسول ، ﷺ ، حجة الله عليهم ، وكل ما كان يناط بالنبي فقد أناطه الأئمة بالفقهاء من بعدهم ، فهم المرجع في جميع الأمور والمشكلات والمعضلات ، وإليهم قد فوضت الحكومة وولاية الناس وسياستهم والجباية والإنفاق ، وكل من يتخلف عن طاعتهم فإن الله يؤاخذه ويحاسبه على ذلك . . وإذا كان الشخص يعلم الكثير عن الطبيعة وأسرارها ، ويحسن الكثير من الفنون ، ولكنه يجهل القانون ، فليس علمه ذلك مؤهلا إياه للخلافة ، ومقدما إياه على غيره ممن يعلم القانون ويعمل بالعدل . . . ومن المسلم به : «الفقهاء حكام على الملوك» . . فالحكام الحقيقيون هم الفقهاء ، والسلاطين مجرد عمال لهم ! . . وإذا نهض بأمر تشكيل الحكومة فقيه عالم عادل ، فإنه يلي من أمور المجتمع ما كان يليه النبي ، ﷺ ، منهم ، ووجب على الناس أن يسمعوا له ويطيعوا . . ويملك هذا الحاكم من أمر الإدارة والرعاية والسياسة للناس ما كان يملكه الرسول وأمير المؤمنين ، عليه السلام . . فالله جعل الرسول وليا للمؤمنين جميعا ، ومن بعده كان الإمام وليا ، ومعنى ولايتها أن أوامرهما الشرعية نافذة في الجميع ، وإليهما يرجع تعيين القضاة والولاة ، ومراقبتهم وعزلهم إذا اقتضى الأمر . ونفس هذه الولاية والحاكمية موجودة لدى الفقيه . . فالقيم على الشعب بأسره لا تختلف مهمته عن القيم على الصغار إلا من ناحية الكمية ! . . »[9].

تلك هي نظرية الامامة الشيعية ، قديما . . وهذه هي صورتها الحديثة كما تمثلت في «عموم ولاية الفقيه» عند الامام الخميني . . . وهذا «الفكر» هو الذى وضعته الثورة الايرانية ، بعد انتصارها سنة ١٩٧٩ م ، في التطبيق ، عندما قننه «الدستور الاسلامي لجمهورية إيران الاسلامية» ــ الصادر في ٢٤ ذى الحجة سنة ١٣٩٩ هـ ١٥ نوفمبر سنة ١٩٧٩ م ــ فقرر «وصاية الفقهاء» على الأمة ، وانفرادهم بالسلطة العليا في الدولة وهيمنتهم وحدهم على أجهزة القرار والتنفيذ بشئون الحكم ، سلما كانت أو حربا . .

رؤية

أيا كانت الآراء حول اختطاف الطائرة المصرية الذى حدث منذ بضعة أيام فإن المسألة الأساسية فيما يحدث الآن في مصر والوطن العربي تجعلنا نفكر مرة أخرى في المأزق الذى نضع أنفسنا فيه بأيدينا . .

ــ في الساعات الأولى لاختطاف الطائرة ، قيل أن المختطفين ينتمون لما سمى (بثورة مصر) ــ وكما نشر في إحدى الصحف الكويتية في اليوم التالي من خلال بيان مزعوم ، لمنظمة مزعومة ! وفي صحيفة يجب البحث عن هويتها !

ــ بعد اقتحام الطائرة ، تبين إن المختطفين كانوا أربعة فلسطينيين وسورى فهل يحاول بعض الفلسطينيين والسوريين الآن أن يكونوا ممثلين لما سمى بثورة مصر ؟

وإذا كانوا يمثلون مصر كما يقولون . . فكيف كانوا يقتلون المصريين من ركاب الطائرة ، ويلقون بجثثهم منها وهم يُغنّون « ويمضغون اللبان » كما قال بعض ركاب الطائرة الناجين . . ؟

ــ إن الادعاء بأنهم يمثلون ما سمى « بثورة مصر » عمل مقصود به محاولة خلط الأوراق ، لكى يضعوا الجميع في حيرة من أمرهم ، على الرغم من أن ذلك كله يعتبر محاولة ساذجة ، في زمن سيء ورديء ، تساوت فيه الوطنية مع الخيانة ، والثورة مع العمالة ، والتلوث الفاضح بدولارات النفط مع خلط الشعارات وتزييف العقل والوعى العربي ، بحيث يصعب على الكثيرين معرفة شيء واحد حقيقي وغير مزيف في زمن العجز العربي . . ولكن هناك حقيقة واحدة هامة ، وثابتة . . هي أن الذين اختطفوا الطائرة المصرية ، وقتلوا مَنْ قتلوا من ركابها بغير سبب معروف ، وبغير هدف محدد ، سوى النذالة الشخصية ، واحتراف القتل ، وخيانة كل القضايا وليس قضية واحدة . . !

وليس القتلة هم المدانون فقط ، لأن القتلة الحقيقيين هم : مَنْ وضع في أيدى الذين خطفوا : سلاحاً ومالاً ، ووعدوهم كذلك بمكافآت سخية بعد قتل الأبرياء وإيجاد الخلخلة المطلوبة بين جمهرة المصريين الذين مازالوا يعيشون مأساة اختطاف طائرة مصرية أخرى من قبل المقاتلات الأمريكية . . ولكن خيانة مَنْ دفعوا وموّلوا أعمتهم عن معرفة سيكلوجية المصريين جميعاً في رؤيتهم لما حدث للأطفال والنساء على متن طائرتهم المدنية . .

إن بعض المصريين يرون الآن أن للأمريكيين الكثير من الغدر في محاولة الامساك بإرهابيي الباخرة الإيطالية ، حتى ولو كانوا على متن طائرة مصرية ، لأنهم قتلة ولا يجب أن يفلتوا من العقاب !

ــ لقد ساعد القتلة وممولوهم بالمال والسلاح الأمريكيين على الخروج من المأزق الذى وقعوا فيه على مستوى الرأى العام في مصر ، الذى كان ساخطاً عليهم ، فأصبح متعاطفاً معهم : أليس كذلك ؟

دعونا . . من الأقوال الظالمة ، والكلمات التي تكتب بمداد الموت وتنقلها موجات الأثير بعد منتصف الليالي المظلمة ظلمة الضمير العربي الغائب . . لأنها وهى تدّعى الثورة تعرف أنها تغوص في مستنقع الخيانة . . ولأن هذه الإذاعات وما يقال فيها هي التي قتلت النساء والأطفال على طائرتنا المدنية . . أما الذين فعلوا ذلك مباشرة . . فقد كانوا مجرد ، قتلة مأجورين ، استحقوا ما حدث لهم ، حتى ولو كان في إطار « مجزرة » بشرية شهدها مطار مالطة !!

ودعونا نسأل الآن : أما آن للقتلة والخونة ، أصحاب شعارات بعد منتصف الليل أن يكشفوا النقاب عن دورهم الحقيقي في المنطقة العربية . . ؟

● فلآية الله العظمى ، الإمام الخمينى «ولاية الأمر ، وكافة المسئوليات الناشئة عنها . .» إذ هو «القائد» . . وفى حالة غيابه يتكون [مجلس القيادة] من ثلاثة أو خمسة من الفقهاء المجتهدين «المراجع»[١٠] .

● والمحافظة على الدستور يتولاها مجلس من الفقهاء يعينهم «الإمام الوصى» .

● وللإمام الوصى سلطات : تعيين رأس الجهاز القضائى . . والقيادة العامة للقوات المسلحة ، بحيث يكون من حقه وحده التعيين والعزل لرئيس أركان الجيش ، والقائد العام لحرس الثورة ، وتشكيل مجلس الدفاع الوطنى الأعلى ، وتعيين وعزل قادة القوات الثلاث بالجيش ، وإعلان الحرب ، والسلم ، والتعبئة العسكرية ، واعتماد نتيجة أنتخاب رئيس الجمهورية ، وحق عزله ، وتقرير صلاحية المرشحين لمنصبه[١١] . .

فإذا طابق هذا النموذج من نماذج الفكر السياسى نظرية «الحكم بالحق بالالهى» ، كما عرفتها أوربا الكاثوليكية فى عصورها الوسطى . . فإن الواجب يحتم علينا ان نؤكد على خصوصية هذا الفكر واختصاصه بالشيعة ، دون سائر فرق الاسلام وتياراته الفكرية . . فهو لا يمثل قسمة من قسمات الفكر السياسى العام لحضارتنا الإسلامية ، فضلا عن أنه ، جغرافيا ، خارج عن إطار أمتنا العربية ، مرفوض من مذاهبها الفكرية السائدة . . فلم ولن يكون مبررا للدعوة «العلمانية» ، فى واقعنا الاسلامى ، على النحو الذى كان عليه الأمر فى أوربا «الكهانة . . والحكم الالهى» فى العصور الوسطى ! . .

بل إننا واجدون من جمهور الشيعة من ينظر إلى تراث المذهب فى الإمامة نظرته إلى الموروث الذى يجب إخضاعه للنظر النافذ . . . . ومن جمهورها ــ بل ومجتهديها ــ من يرفض «عموم ولاية الفقيه» ! . .

فرغم هذه الصفحة المعترضة ، من كتاب التراث القديم ، يظل ابداع حضارتنا فى الفكر السياسى خاليا من المبررات التى تستدعى «العلمانية» كحل طبيعى لما فى فكرنا وواقعنا من مشكلات ●

اللغة .. والحياة المعاصرة



التجديد اللغوى فى صوغ المصطلحات وتحديد دلالتها عمل يقوم به فرد واحد قد يكون هذا التجديد الفردى فى إطار مناسب ، فيقبل هذا المصطلح عند جماعة محددة أو فى الجماعة اللغوية كلها . ولكبار الأدباء والعلماء ورجال الاعلام دور كبير فى تكوين المصطلحات الحديثة وألفاظ الحضارة . كلمة الثقافة من الكلمات التى تعد من الرصيد المعاصر المشترك فى كل الدول العربية . الكلمة قديمة بدلالات شتى تراوحت بين الدلالة المادية فى تثقيف الرماح والدلالة المعنوية لكلمة ثقف بمعنى فهم . أما الثقافة فقد عرفها الناقد القديم ابن سلام الجمحى فى القرن الثالث الهجرى ، عندما ذكر فى بداية كتابه طبقات فحول الشعراء أن للشعر «صناعة وثقافة» ، ولكن المعنى المعاصر يرجع بشكل مباشر إلى القرن الرابع الهجرى . كتب ابو حيان التوحيدى عن «الثقافة» بمعنى التكوين العقلى و «المثاقفة» بمعنى الحوار الفكرى ، والفعل «ثقف» بمعنى فهم عن وعى وإدراك وإتقان .

إن كلمة الثقافة قد عادت إلى الاستخدام فى العربية عند عدد من الكتاب ، فى القرن العشرين . نجدها عند اسماعيل مظهر (١٩٢٨) فى كتاباته ، وفى اسم «المجمع المصرى للثقافة العلمية» عندما تكون بالقاهرة (١٩٣٠) ، وعند طه حسين فى مقالات له فى المجلة الجديدة (٤/١٩٣٠) ، وعنده استخدمت الكلمة وترددت وشاعت . كتب طه حسين مقالات عناوينها : «ثقافة» ، «ثقافتنا العامة» (١٩٣٤) ، إلى أن ظهر كتابه : مستقبل الثقافة فى مصر (١٩٣٧) .

الثقافة عند طه حسين فى ذلك الكتاب مصطلح شامل للتعليم من جانب ولكل مظاهر التنمية الفكرية من الجانب الآخر . إن ذلك الكتاب أثار الانتباه والاعتراض والفكر المؤيد والفكر المعارض ، ويتناول التعليم وموقع مصر الثقافى وأهمية الوصول بالتعليم إلى مستوى تحديات العصر . أكثر هذا الكتاب عن التعليم بمراحله المختلفة ومؤسساته المتنوعة ، وتهتم بعض أجزاء الكتاب بالإنتاج العقلى والترجمة والصحافة والسينما والاذاعة ، إلى جانب تأكيده أهمية التعاون الثقافى عن طريق إنشاء المدارس المصرية فى البلاد العربية الأخرى .

ولكن طه حسين يجد ــ مع هذا ــ فرقا بين الثقافة من جانب والعلم والتعليم من الجانب الآخر . وهو تحديد استقر بعد ذلك وعلى مدى نحو خمسين عاما حتى اليوم . مصطلح العلم يعنى عنده المعرفة المتخصصة ، ولكن الثقافة تتسع لتشمل ألوان المعرفة الإنسانية ، فالطبيب المثقف تخصصه العلمى فى الطب ، ولكن عنده الاستعداد والقبول والمشاركة فى ألوان المعارف الإنسانية . وأهمية الثقافة فى أنها لا تقتصر على المتخصصين فى الطب والعلوم ، فالأديب الذى لا يحسن إلا الأدب محدود الثقافة ، وكذلك صاحب الفن الجميل . وهذا المعنى واضح فى كتابات كثيرة عند طه حسين ، فالاقتصار على علم أو فرع معرفى شيء مفيد ، ولكنه لا يجعل صاحبه مثقفا . وهنا استخدام لكلمة الثقافة بمعنى مشاركة الفرد فى الانتاج الفكرى والفنى تقبلا وفهما ، على النحو الذى يؤدى إلى تكوين الوعى لدى الأمة كلها .

وثمة استخدام آخر لكلمة الثقافة فى كتابات طه حسين يجعلها فى مقابل الحضارة . نجد عنده كثيراً ذلك التقابل بين «الحضارة المادية» ، و «الثقافة» ، ولكنه يلاحظ تلك العلاقة المتبادلة ، فالحضارة الحديثة تفرض على الناس ــ أيضاً ــ أساليب فى الحياة والتفكير ، وللحضارة المادية الحديثة وسائلها الكثيرة وتأثيرها فى الثقافة . وهذا التقابل فى الاستخدام اللغوى المعاصر بين الحضارة والثقافة يرجع فى المقام الأول إلى كتابات طه حسين ومعاصريه ، وهو استخدام مغاير إلى حد ما ــ لما استقر عند المتخصصين فى العلوم الاجتماعية ، ولكن تمييز طه حسين لهذه المصطلحات كان بعيد الأثر فى لغتنا المعاصرة .

د. محمود فهمى حجازى

١ - محمود المظفر [عقائد الإمامية] ص ٦٥ . طبعة النجف . دار النعمان .
٢ - أبو جعفر الطوسى [تلخيص الشافى] ج ١ ق ١ ص ٩١ «هامش» ، و ص ٥٩ ، ٦٠ . تحقيق السيد حسين بحر العلوم . طبعة النجف سنة ١٣٨٣ - ١٣٨٤ هـ . وأبو حنيفة النعمان المغربى [دعائم الاسلام] ج ١ ص ٢ ، ١٣ تحقيق آصف بن على أصغر فيضى . طبعة القاهرة سنة ١٩٦٩ م .
٣ - [عقائد الإمامية] ص ٧٤ .
٤ - [تلخيص الشافى] ج ٤ ص ١٣١ ، ١٣٢ . والشريف المرتضى [مجموع من كلام السيد المرتضى] اللوحة ٦٣ . مخطوط بالمكتبة التيمورية . دار الكتب المصرية .
٥ - المائدة : ٦٧ .
٦ - [تلخيص الشافى] ج ١ ق ١ ص ٢٠١ .
٧ - [عقائد الإمامية] ص ٧٤ .
٨ - الإمام الخمينى [الحكومة الاسلامية] ص ٥٢ . طبعة القاهرة سنة ١٩٧٩ م .
٩ - المرجع السابق . ص ١٤٩ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ٥٤ ، ٤٣ ، ٧٠ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٤٦ ، ٤٩ - ٥١ .
١٠ - [الدستور الاسلامى لجمهورية ايران الاسلامية] المادة ١٠٧ . طبعة مؤسسة الشهيد ــ ايران قم ١٩٧٩ م .
١١ - المصدر السابق . المادة ١١٠ .

إنه عالم مجنون ياسادة

الواقعية فى المسرح الإليزابيثى وكوميديا المدينـــة

د. نهاد صليحة

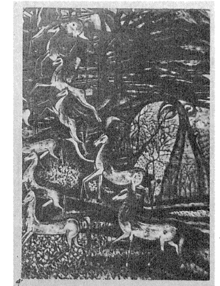
١ - الواقعية والمسرح

كلما ذكرت كلمة الواقعية فى المسرح قفز الذهن ، إلى القرن التاسع عشر ، وإلى مسرحيات هنريك إبسن فى النرويج ـ مثل مسرحية « بيت الدمية » التى شاهدها المتفرج المصرى حديثا على شاشة التليفزيون فى صورة فيلم ـ وإلى أعمال جوركى وتشيكوف فى روسيا ، وبرناردشو فى إنجلترا ، وغيرهم . أى أننا دائما نقرن كلمة الواقعية فى المسرح بالمدرسة الواقعية التى نشأت فى أوربا فى منتصف القرن التاسع عشر واستمرت فى الازدهار والانتشار فى القرن العشرين .

ولكن الواقعية ـ كما ذكر الناقد الكبير رينيه ويليك فى كتابه : « مفهوم الواقعية فى الدراسات الأدبية » ـ الواقعية قديمة قدم المسرح نفسه ، بل والفنون جميعها . فالفن يخاطب دائما متلقيا ، ولذلك ، فهو ينبع من الواقع ويجادله ، وقد يعدله أو يؤكده ، أى أنه يصب فيه . فالمسرح اليونانى مثلا يرتبط فى الأذهان دائما بلفظه الكلاسيكية ،

ولكننا إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى وجدناه واقعيا بمعنى أنه كان يحكى الواقع العقائدى للمتفرج وإن تناول شخصيات أسطورية فأعمال أيسخيلوس المسرحية مثلا : تعكس واقعا عقائديا يختلف عن ذلك الذى تعكسه أعمال سوفوكليس ويوريبيدس من بعده رغم أن ثلاثتهم تعرضوا لذات الأساطير . إن مسرح أيسخيلوس يعكس عقيدة دينية متزمتة تؤكد سيطرة الأقدار على حياة الإنسان ، ومن هذا المنطلق الفكرى عالج الأساطير القديمة ، أما يوريبيديس مثلا : فقد حاول فى تناوله للأساطير أن ينسف العقائد التى قامت عليها (كما يقول سارتر فى مقدمته لترجمته الفرنسية لمسرحية : « الطرواديات » . لهذا الكاتب) وأن يصور صراعا بيلأ البشر والبشر بدلا من الصراع القديم بين البشر والآلهة ، فكان مسرحه واقعيا بالمقارنة بأيسخيلوس .

ولكن المدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر جعلت من لفظ الواقعية لفظه محدودة الدلالة تستثنى من تعريفها استخدام الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ، وتصر على التزام المسرحية بالزمان والمكان المعاصرين مع الالتزام بقدر كبير من الدقة والموضوعية فى التصوير . فإذا اختار مؤلف ـ مثلا ـ أن يخاطب الواقع من خلال موقف تاريخى له دلالات معاصرة اعتبره أنصار المدرسة الواقعية خارجا على قوانينهم وتعاليمهم . كذلك تجاهلت مدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر الكوميديا التى ارتبطت منذ ظهورها بالمجتمع ، واتخذت مادتها عيوبه ونقائضه ، وحاولت استخدام الضحك كوسيلة للإصلاح وانصب اهتمام هذه المدرسة على الهجوم على التراجيديا التى كانت قد نشأت واستمرت حتى القرن التاسع عشر فى ظل التاريخ والأسطورة ، حتى وإن تعرضت للواقع . وكان لذلك سبب .



لقد تأثر كتاب التراجيديا فى أوربا على مرّ العصور بفكرة البطل القائد الذى يتعلق مصير المجتمع بمصيره ، ولذلك جاء معظم أبطال التراجيديا من أبطال التاريخ . وفكرة البطل الذى يتعلق مصير الجماعة بمصيره فكرة ترجع من ناحية إلى الملاحم القديمة التى كانت دائما تعالج البطل باعتباره ممثلا للجماعة ، ورمزا لها ، ومدافعا عنها ؛ إذ أن الملحمة (كما يدل اشتقاق الكلمة من التلاحم) كانت عادة قصة تروى التاريخ الحربى للجماعة حفاظا على كيانها ، وكان يتصدر هذا التاريخ المروىّ دائما بطل أو أبطال . ومن ناحية أخرى ، تعود فكرة البطل المنقذ إلى الأديان على اختلافها . ففى مصر القديمة ـ على سبيل المثال ـ كان الفرعون هو الإله أو ابن الإله ورمز مصر وحاكمها ومخلصها ، وكانت الطقوس التى تصاحب تتويجه تعبر عن فكرة البطل الملحمى ـ أى ذلك الذى لا تشوبه شائبة ، والذى يرتبط به مصير الجماعة . واستمرت فكرة البطل الملحمى ، أو المخلص ، فى عصور لاحقه وثقافات مختلفة ، فلكل عصر بطله الذى يناسب العقيدة السائدة ، ويمثل رمز الخلاص الروحى والدنيوى للجماعة . . فكان بوذا فى الشرق وفى اليونان ديونيسياس ـ الذى يعادل أوزوريس المصرى كرمز للخصب والنماء . وفى أوروبا العصور الوسطى ـ التى تأثر فيها الفكر المسيحى إلى حد كبير بالفكر اليونانى كما نلمس على سبيل المثال فى تأثير أرسطو على الفيلسوف المسيحى توما الإكوينى ـ تمكن من أن يتخطى مرحلة الملحمية التى تقدس البطل وتوحده مع الجماعة وانتقل إلى مرحلة المعالجة الدرامية التى تعامله كفرد . وربما كان السبب الأساس فى تحقيق هذا الانتقال ـ كما يرى الدكتور عبد المعطى شعراوى ـ هو أن الإغريق عاملوا آلهتهم معاملة البشر ـ أى تصوروهم كبشر ، وتأثر بهم المسرح الدينى فى العصور الوسطى إلى حد كبير ، فأخذ تدريجياً فى الابتعاد عن الكنيسة كساحة للعرض المسرحى ، وعن الطقس الدينى كموضوع له ، وأحل قصة الإنسان فى صراعه بين الخير والشر محل قصص الأنبياء . وهكذا استطاع المسرح الدينى فى أوربا ـ فى العصور الوسطى ـ أن ينتقل من مسرحيات الأسرار التى تصور قصص التوراه والإنجيل إلى مسرحيات الأخلاق التى تصور الإنسان العادى فى رحلته إلى الخلاص وسط إغراءات الدنيا .

ولكن رغم نزوع المسرح الدينى فى أوربا إلى إحلال الإنسان العادى مكان البطل الملحمى ، وتأكيد دور الفرد فى تحقيق خلاصه دونما اعتماد على مخلص من الأبطال ، إلا أن المسرح فى أوربا قد احتفظ فى تراجيدياته بعنصر التميز الطبقى والسياسى للبطل التراجيدى بحيث ظل مصيره الفردى يؤثر فى حياة الجماعة تأثيراً ملموساً . وقد لعب النقد الأدبى دوراً واضحاً فى هذا ، إذ أن نقاد عصر النهضة ـ وعلى رأسهم كاستلفترو ـ قاموا بتفسير أعمال كتاب المسرح اليونانى القديم فى ضوء رؤ يتهم وعقائدهم ، واستخرجوا منها قالباً جامداً أسموه بالقالب التراجيدى وأصروا على التزام الكتاب به ، وكان البطل المتميز

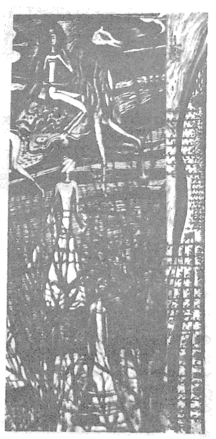
ملمحاً هاماً من ملامح هذا القالب . كذلك كان لنظام الحكم الملكي السائد في أوربا ــ حينذاك ــ أثر بالغ في استمرار هذه الفكرة ؛ إذ أن الملوك والأمراء اعتبروا أن التراجيديا التي تعالج تاريخ النبلاء أعلى مرتبة من الناحية الفنية والأخلاقية من الكوميديا التي تعالج حياة البشر العاديين ، وأدركوا أن التراجيديا بالمفهوم الكلاسيكي الجديد الذي استخرجه نقاد عصرهم تخدم مصالحهم وتساعد على ترسيخ فكرة اعتماد المجتمع على فرد واحد هو الملك ، وبالتالي على ترسيخ فكرة أن الملك هو ظل الله على الأرض وحكمه مطلق .

وتأثرت النظرة إلى الواقعية بهذا التمييز بين التراجيديا التي تتعرض لأبطال التاريخ والأسطورة والكوميديا التي تتعرض للإنسان العادي ، فأصبحت الواقعية تقترن بالضحك والحلول السعيدة ولا تتصل بالعواطف العنيفة أو بالمواضيع الجادة المأساوية .

ولهذا السبب ابتعدت التراجيديا عن الواقع أو ــ في بعض الأحوال ــ تعرضت له وإن ظلت مكبلة بقيود التاريخ ، فنجد ــ مثلا ــ بعض الكتاب ــ مثل شكسبير ــ يحاولون طرح قضايا ملحه معاصرة ــ مثل قضية نظرية الحكم ــ ولكن في أسلوب قديم يلتزم بفكرة البطل ــ ورغم ذلك ، نجد أنه في بعض الأحيان ، خاصة في الفترات التي يضعف فيها الإيمان بأن فرداً واحداً يمكن أن يؤثر في مصير مجتمع بأثره بينما تتخلف نظرية الحكم ولكن التي تعتمد على الفرد الواحد ، مواكبة هذا التغيير ــ في مثل تلك الفترات يستخدم كتاب التراجيديا التاريخ ستارا حاميا لمناقشة أسخن القضايا الواقعية المعاصرة ــ أي أن التاريخ في هذه الحالات يتخذ وسيلة للنفاذ إلى الواقع . وفي مثل هذه الفترات يجد القارىء أن التراجيديا تجادل الواقع المعاش من خلف ستار التاريخ ، فيجد شكسبير مثلا يناقش نظرية الحكم الملكي الذي يقوم على الإقطاع ، ويتنبأ بتحلل هذه النظرية من خلال شخصية تاريخية هي الملك لير في تراجيديته الشهيرة الملك لير .

وهكذا ظلت التراجيديا تتأرجح بين الشكل الكلاسيكي الجامد ذي المضمون الرجعي والشكل الكلاسيكي المرن ذي المضمون الواقعي الملح ــ كما نجده في تراجيديات شكسبير .

وإذا تركنا واقعية المضمون في التراجيديا جانبا وجدنا أن الواقعية ــ حتى بمعناها المحدود في القرن التاسع عشر ــ قد إزدهرت إزدهارا كبيرا في الكوميديا منذ بدايات المسرح الأولى ، ويلمس القارىء هذا بوضوح في مسرحيتي الفرسان وليسستراتي لأريستوفان (انظر الشعر الإغريقي للدكتور أحمد عثمان) . وفي أوروبا ــ وسوف نقصر الحديث هنا على إنجلترا لضيق المجال ــ بدأت الواقعية بمفهومها الحديث في الظهور منذ أن انفصلت العروض المسرحية عن الكنيسة وخرجت إلى الشارع ، وانتقلت من أيدي القساوسة إلى أيدي الحرفيين ، إذ أخذ القائمون عليها من أبناء الشعب العاديين في إدخال بعض الفصول الكوميدية التي تحوي إشارات إلى الأحداث الجارية إضافة وشخصيات واقعية معاصرة إلى جانب الشخصيات والأحداث



الدينية المستقاة من الكتاب المقدس ، وقوي هذا العنصر الواقعي في مسرحيات الأخلاق التي تلت مسرحيات الأسرار ، ثم بلغ أوج إزدهاره في عصر الملكة اليزابيث وأنتج عددا من الأعمال المرموقة ، ولكنه ظل محصورا في إطار الكوميديا . وربما لهذا السبب ــ أي لارتباط الواقعية دائما بالكوميديا التي كانت تعتبر أدنى مكانة من التراجيديا ــ تجاهل الواقعيون في القرن التاسع عشر التراث الواقعي في المسرح الإليزابيثي .

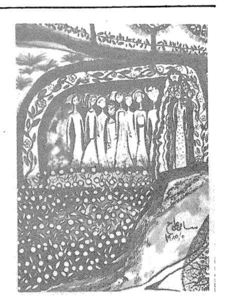
٢ - الواقعية في المسرح الإليزبيثي وكوميديا المدينة .

إذا نظر القارىء نظرة سريعة إلى نتاج المسرح في عصر الملكة اليزابيث الأولى ، أي إلى المسرح في إنجلترا في الفترة من منتصف القرن السادس عشر وحتى بدايات القرن السابع عشر ، سوف يدهش لكم التنوع والتجريب الذي احتوته هذه الفترة . فإلى جانب عدد هائل من التراجيديات المتنوعة ، سيجد الكوميديا الرومانسية الشعبية (التي تحدثنا عنها في مقالة سابقة ــ القاهرة ــ العدد ١٣ ــ ١٩٨٥) ، وكوميديا الأمزجة ، التي تأثرت بنظريات علم النفس التي سادت ذلك العصر والتي برع فيها بن جونسون ، والمسرحية السياسية الساخرة التي كانت عادة تنتهي بإلقاء كاتبها في السجن ، وسيجد القارىء ــ أيضا ــ الكوميديا الواقعية النقدية التي تهدف إلى إصلاح المجتمع . ولكن إلى جانب هذا وذاك ، ظهر في المسرح الإليزابيثي نوع من الكوميديا التي يمكن وضعها بأنها كوميديا واقعية حياديه . . تلك التي تعرف باسم كوميديا المدينة . وهذا النوع من الكوميديا هو موضوع حديثنا اليوم وسوف نتعرض فيه لكاتب بعينه هو توماس ميدلتون ولمسرحية بعينها هي « إنه عالم مجنون يا سادة » .

نشأت كوميديا المدينة في أحضان لندن ، وكانت نتاجا طبيعيا لمجتمع هذه المدينة . وكانت لندن في عصر الملكة اليزابيث الأولى مدينة صغيرة لا تزيد مساحتها عن كيلو متر مربع واحد ، يحيط بها عدد من الضواحي ، وتجاورها مدينة وست مينستر التي كانت مقرا للحكومة . وكانت لندن على ضآلة حجمها مركزا تجاريا محليا وعالميا ، إذ كانت تحوي ميناء لندن الذي تؤمه السفن من جميع أنحاء العالم ، مما أدى إلى انفتاح أهلها على مختلف الثقافات عن طريق اختلاطهم الدائم بزوارها من مختلف الشعوب . وكان سكانها من الحرفيين والصناع والتجار أساسا .

وقد ساعد على ازدهار هذا المركز التجاري إبان حكم الملكه اليزابيث أن السلام والاستقرار قد سادا البلاد في عصرها بالنسبة لسابقه من العصور ؛ إذ كانت اليزابيث تكره الحروب ، وتحرص على تجنبها كلما أمكن . ذلك ازدهرت التجارة والصناعة والفنون في عصرها ، حيث إن تحسن الوضع الاقتصادي في البلاد أتاح للغالبية العظمى من سكان العاصمة التجارية قدرا كافيا من الوقت والمال للاستمتاع بشتى أنواع الفنون وخاصة فنون التسلية ، فأقبل الناس على المسارح وحلبات مصارعة الديوك والدببة ــ التي انتشرت حين ذاك ــ كذلك أدى ازدهار الطباعة إلى انتشار نوع من كتب الجيب التي كانت تقدم لقارئها بصورة بسيطة مختصرة شتى أنواع المعرفة . وأخذ جمهور هذه الكتب في ازدياد مع انحسار الأمية ، مما ساعد على انتشار الأفكار والمعارف بين جميع الطبقات وخلق ثقافة قومية متجانسة ، شكلت مناخا صالحا لازدهار المسرح .

وبسبب تزايد الإقبال على شتى فنون التسلية أخذ عدد المسارح في الازدياد رغم القيود الصارمة التي فرضها عمدة لندن . وكانت تحرم التجمعات الجماهيرية داخل أسوار المدينة لأسباب صحية في بعض الأحيان (مثل خطر انتشار الطاعون) ، ولأسباب سياسية في معظم الأحيان . لقد تغلب عشاق فن المسرح على هذه القيود بأن أنشأوا المسارح خارج أسوار المدينة على الشاطىء المقابل لنهر (التيمز) ، وبدأ الأمر بمسرح واحد أنشأه (جيمس بيربدج) وكان نجارا يهوى المسرح ، وقد أسمى هذا المسرح الذي بناه بيديه The theatre ــ أي المسرح . وبعد أن التهم الحريق هذا البناء الخشبي قام شقيقه (كاثبارت) ببناء مسرح الجلوب الشهير الذي التحق شكسبير بفرقته عقب وصوله إلى لندن من مدينته (ستراتفورد أبون آفون) ، وكتب له أروع مسرحياته ليمثلها (ريتشارد بيربدج) ابن (جيمس بربدج) وكان من أعظم ممثلي ذلك العصر وأكثرهم شعبية .



ولم تكن فرقة الجلوب هى الفرقة المسرحية الوحيدة ، فقد قام تاجر من الأثرياء يدعى فيليب هنسلو بإنشاء مسرح منافس أسماه The Rose (أى الوردة) وأسس له فرقة تمثيلية دائمة يرأسها ممثل آخر شعبى مشهور هو إدوارد ألين ، وكان شقيق زوجته . وشجع نجاح هنسلو عددا من التجار على استثمار أموالهم فى المسرح ، فأنشأ تاجر يدعى (فرانسيس لانجلى) مسرحا جديدا أسماه The Suoan — أى **البجعة** ، بينما أقام تاجراً آخر مسرح نيويختون باتس .

وهكذا . . ارتبط ازدهار الاقتصاد بازدهار المسرح . وكان الصناع والحرفيون والتجار وربات البيوت والأثرياء وعليه القوم يعبرون النهر ويتدفقون إلى الشاطىء الآخر كلما ارتفعت الأعلام فوق المسارح على الضفة المقابلة للمدينة لتعلق عن قيام الفرق بتقديم العروض ، وكانت العروض تبدأ عادة فى الثانية ظهرا — أى فى ضوء النهار .

وحاول صاحب كل فرقة استقطاب الكتاب المسرحيين المحبوبين والتعاقد معهم لإمداد الفرقة بنصوص مسرحية طوال العام بين تأليف واعداد . وكان التعاقد بمثابة احتكار لجهود المؤلف الذى كان فى أحيان كثيرة يشترك بالتمثيل — أيضاً — إذا اقتضى الأمر . . هكذا كان الحال مع شكسبير الذى عمل كاتبا وممثلا مع فرقة **الجلوب** ، وهكذا كان الحال — أيضا — مع بن جونسون — أعظم معاصر لشكسبير — لقد عمل جونسون أول الأمر مع التاجر فرانسيس لانجلى مؤسس مسرح البجعة ، وتسبب فى إغلاق هذا المسرح عندما كتب مع كاتب مشاكس آخر هو توماس ناشل مسرحية جزيرة الكلاب التى أثارت السلطات ، ودفعت بالكاتبين إلى السجن . وعندما فقد لانجلى رخصته المسرحية بحيث تعذر عليه إعادة فتح مسرح **البجعة** ، تلقف منافسه التاجر هنسلو (صاحب مسرح **الوردة**) الكاتبين جونسون وناش ، ودفع لهما الكفالة ، وضمها لفرقته .

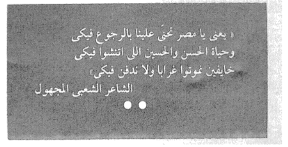
وإلى جانب العامل الاقتصادى ، كان هناك عامل آخر ساعد على ازدهار المسرح فى ذلك العصر . . . عامل السيولة الطبقية . ونقصد بالسيولة الطبقية سهولة الانتقال من طبقة إلى أخرى مع وجود أنواع من الأنشطة التى تشترك فيها جميع الطبقات ولا تحتكرها طبقة واحدة فرغم وجود الإقطاع والأرستقراطية لم تكن الحواجز الطبقية فى إنجلترا — فى ذلك الوقت — فى مثل عنفها وتشددها فى بقية بلاد أوربا . كذلك لم يكن قد ظهر بعد — فى إنجلترا — ذلك التفريق بين فن العامة وفن الخاصة ، بل كان هناك فن واحد وثقافة واحدة يشترك فيها الجميع بدرجات متفاوتة . وكانت كل الطبقات تذهب إلى المسرح وتستمتع به ، ولا يفرق بينها سوى نوع المقاعد التى تستطيع كل طبقة أن تحصل عليه . كان جمهور المسرح يحوى الأمراء والنبلاء والتجار والصناع وربات البيوت والأطفال فجاء المسرح فنا شعبيا حقيقيا .

وربما كان لتجاور مدينة لندن ، التى كانت مركز النشاط الاقتصادى للبلاد مع مدينة وست مينستر ، التى كانت مركز الحكم (إذ كانت تحوى مقر الحكومة وقصر الملكة والكثدرائية ودور القضاء والبرلمان — أى السلطات السياسية والدينية والتنفيذية والتشريعية والقضائية) — ربما كان لهذا التجاور بعض الأثر فى تحقيق هذا النوع من الامتزاج الاجتماعى ، خاصة وأن الملكة اليزابيث نفسها كانت مولعة بمدينة لندن وبحياتها الثرية الصاخبة المتنوعة ، وبفنونها وخاصة فى المسرح . وكانت أيضا — وهو الأهم — تعتبر نفسها أولا وقبل كل شىء ابنة الشعب ، وتشجع رعيتها على النظر إليها كواحدة منهم ، فقد كانت أمها الملكة (آن بولين) سليلة أسرة إنجليزية عصامية ارتفعت بالجهد الذاتى إلى الثروة والمناصب من بدايات متواضعة على عكس الملكات السابقات اللاتى كن دائما سليلات أسر ملكية عريقة إنجليزية أو أجنبية . وقد تسبب زواج الملك هنرى الثامن من آن بولين فى انفصال إنجلترا عن الكنيسة الكاثوليكية فى روما حين رفض البابا طلاق الملك هنرى من زوجته السابقة كاثرين ابنة الأسرة الملكية الاسبانية لأسباب سياسية بحته أهمها تحالفه مع الملك الاسبانى ، مما دفع بهنرى إلى أحضان حلف بوثر البرونستانتى الذى سمح له بالطلاق وأدى إلى قيام الكنيسة القومية الإنجليزية التى يرأسها الملك لا البابا — ولكن (آن بولين) لم تمكث على العرش طويلا وماتت على المقصلة لأنها فشلت فى إنجاب وريث ذكر للعرش — وعندما مات هنرى الثامن ترك ثلاثة أبناء هم إدوارد الذى اعتلى العرش صبيا ومات بعد سنوات قليلة ، ومارى ابنة كاثرين الإسبانية التى حكمت انجلترا حكما دمويا ما يربو على عشر سنوات ، واليزابيث التى خلفتها . وبقدر ما كره الشعب مارى (التى أطلق عليها فى أغنية شعبية شهيرة لقب « الشريك المخالف ») أحب اليزابيث ، لقد كرست مارى سنوات حكمها لإعادة إنجلترا كل وسائل التجمع والإرهاب ، ومن ناحية أخرى ، حاولت أن تعيد بلادها إلى مركز التبعية لإسبانيا ، فتزوجت فيليب ملك إسبانيا وفرضته على



شعبها ملكا فى آثارة حفيظة الأمة . لقد اعتبر الإنجليز مارى الدموية رمزا للتسلط الدينى والغزو الأجنبى فكرهها ، وكانت فرحته عظيمة عندما حلت مكانها اليزابيث التى وجد فيها ضالته المنشودة ، فقد كانت بروتستانتية ، إنجليزية صرفه، ومن أبناء الشعب من ناحية الأم . وفى عهد الملكة شهدت بريطانيا صحوة قومية لم يسبق لها مثيل خاصة بعد أن دمر الأسطول البريطانى الأسطول الإسبانى المنيع (The Spnish Arma-da) وفرض سيطرته على البحار — وقد صاحب هذه الصحوة القومية مناخ فكرى ثرى ومثير ، إذ أن الاكتشافات العلمية فى مجالى الفلك والجغرافيا ساهمت فى قلقلة الأفكار الموروثة والصورة القديمة للعالم ، فساد جو من التطلع والفضول العلمى .

وخلاصة القول : إن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أشرنا إليها ساهمت بصورة فعاله فى ازدهار المسرح . وفى هذا الجو المثير المنعش ظهرت كوميديا المدينة لتعكس حياة أهل لندن الذين كانوا يمثلون الغالبية العظمى من رواد المسرح على اختلاف طبقاتهم .



فاروق منيب فى ذكراه

١٤/١٢/١٩٢٩ — ٢٦/١١/١٩٨٣

توفيق حنا

يقول فاروق منيب فى رواية «ايام الأمل» التى نشرت فى مجلة «صباح الخير» .. قبل رحيله الأخير فى خريف ١٩٨٣ :

« هل اظل بعيدا عن البيت طويلا ؟»

إنى أحب هذا العالم الواسع ، ولكنى انتمى إلى أماكن بعينها .. قريتى فى الريف ثم بيتى فى حلوان .. ليس انتماء إلى الأماكن وحدها ، وأنما إلى الذكرى والطريق الذى اخترته بنفسى .. الأرض والمحبوبة والناس الطيبين»

سافر فاروق منيب إلى لندن للعلاج .. فى بداية السبعينيات .. وكنت احرص فى زياراتى إلى لندن فى السنوات الأخيرة .. أن ازور الصديق فاروق .. سواء فى بيته أو فى المستشفى حيث كان يعالج ..

وفى شهر اغسطس ١٩٨٣ التقيت به مرتين .. المرة الأولى فى المستشفى التى تقوم فى سويس كوتيدج فى لندن .. وبقيت مع فاروق أكثر من ساعتين .. وكان يتحدث فى حماسة وفى محبة عن الوطن والأصدقاء وعن الأدب والسياسة .. كان يتحدث وهو جالس فى فراشه .. وأنا اصغى إليه ولا أملك أن اقاطعه أو اطلب منه ألا يرهق نفسه بالحديث .. ولكن ثريا .. المحبوبه — (كما يدعو زوجته فى روايته « ايام الأمل») قالت أن الحديث مع صديق يريحه ويمنحه مزيدا من القوه والأمل وقدرة أكبر على مقاومة المرض .. وكان معنا فى الحجرة بجانب زوجته .. ابنته صفاء وابنه خالد .. وكان اليوم هو عيد ميلاده .. وتذكرت إنى فى مثل هذا اليوم من عشر سنوات احتفلت مع فاروق بعيد ميلاد خالد . وتركت فاروق بعد هذا اللقاء الحميم الذى ملأته الذكريات والتأملات ومختلف الآراء والأفكار والأحلام .. تركته على وعد بلقاء آخر ..

وكان هذا اللقاء الثانى .. فى بيته .. هو لقائى الأخير معه .. كان المساء يغمر الضاحية اللندنية الهادئة الساكنه بلون شاحب حزين .. وكان فاروق فى هذه المرة متعبا .. مرهقا .. وكان يتحدث بصوت خافت .. هامس .. ولم يتحدث كثيرا .. كانت ايام الأمل تقترب من النهاية .. وعندما تركته شعرت بإنى كنت اودع الصديق فاروق .. وإنى لن اراه مرة أخرى ..

● ●

كان فاروق منيب سعيدا بإن روايته «أيام الأمل» سوف تنشر على صفحات «صباح الخير» .. وعبر عن سعادته بهذه البسمة التى كانت تجاهد أن تتسلل من بين شفتيه ..

وبعد أيام عدت إلى مصر .. وعرفت .. وحزنت لرحيل الصديق فاروق .. بعد هذا الكفاح والنضال فى معركة مريره قاسية ضد المرض .. وضد كل عوامل السقوط والأنهيار فى جسده .. وكانت النهاية .. والصمت ..

كان فاروق واعيا كل الوعى بهذه المعركة .. وبنهايتها الحتميه أيضا .. «أنا اقرب اليوم إلى الموت منى إلى الحياة .. كيف اؤجل الموت لا قترب من الحياة ، ولو لأرى ابنى الصغير صبيا» (وهذا يعنى أنه بدأ كتابة «ايام الأمل» منذ أكثر من ثلاث عشرة سنة ذلك لأن خالد الآن اصبح شابا فى الثامنة عشرة) .

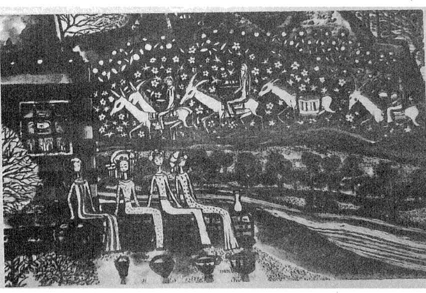
ويقول فاروق — المحب للطبيعة — وهو يتجول فى حديقه المستشفى : «كنت اضرب الأرض بقدمى وافنجل عينى فى الوان الزهور واكلم نفسى لا تأكد إنى موجود فى هذه الحياة !

استولى علىّ شك قاتم وفظيع وعنيد ، إن الحياة تكاد تفر من جسدى .. دلائل الموت واضحة اراها رؤية العيان ، لكنى لا استسلم له .. اتجاهله أو اضربه بالأمل الغامض الضعيف ! يختلط الشك مع الأمل الخوف مع المقاومة فى حزمة واحدة بروحى» .

● ●

ويعبر فاروق عن حنينه إلى قريته .. وإلى الوطن :

«فى الريف كانت اسعد لحظاتى عندما اتمدد تحت شجرة الصفصاف ، بجوار الترعة الصغيرة ، وفى يدى كتاب اقرأه .. من يساعدنى على العودة إلى منبعى» .



كان فاروق منيب فنانا صادقا وكان انسانا طيبا .. بكل ما فى قيمة الطيبة من معان ايجابية بناءه وخلاقه .. وكان فلاحا مثقفا ومستنيرا .. وكان فى معركته ضد المرض بطلا شجاعا .. كان يناضل ليعيش .. ليكتب .. وليبدع وكان حب الوطن — فى بلاد الغربة .. يملأ وجدانه وقلبه وعقله .

وكان فاروق هذا الفلاح المصرى الأصيل — يقاوم المرض فى صبر وعناد .. وفى صمود وكبرياء .. وكان يقف معه فى هذه المعركة حبه العميق لزوجته — المحبوبه — التى كانت له الأم والأخت والحبيبة والزوجة والممرضه ايضا — وكان فاروق يجد فيها وفى حضورها الأمل الذى يدفعه إلى الأنتصار على المرض .. وكانت هى مع صفاء وخالد رمزا حيًا للوطن البعيد .

● ●

قدم لنا فاروق منيب مجموعات قصصية وروايات ولكنه لم يقدم لنا إلا مسرحية واحدة .. واختار لها هذا العنوان «المطرود» وتدور احداثها فى احدى القرى المصرية .. واطلق اسم «المصرى» على بطلها .. وكأنه يريد أن يقرر ان الفلاح هو الذى يحمل التعبير العميق عن الأنسان المصرى الذى يسعى إلى تغيير الواقع المريض الذى يعيش فيه .. وكلمة المطرود تطلق على من يخرج على القانون ويهرب منه إلى الجبل .. حيث يتجمع «المطاريد» ..

وهذه المسرحية «المطرود» لم تجد — حتى الآن — المخرج المصرى الذى يقدمها حتى يشاهدها الشعب المصرى .. ولا ادرى هل يعود هذا التقصير إلى أن المخرجين لا يعلمون بوجود هذه المسرحية .. على أى حال .. فإن هذه المسرحية قامت دار «الكاتب العربى» بنشرها عام ١٩٦٩ .. فى هذه المسرحية — وهى من مسرحيات المقاومة — نجد «المصرى» يقود الفلاحين امام بوابة البلد ضد الحاكم الظالم .. ويناجى نفسه فى لغة شعبية بسيطة وبليغة وجميلة :

« .. قلبى مشتاق لحاجات كتير .. ومحدش عارف الزمن مخبى ايه ؟ (يأسى) ياما انقرصنا منه ، ما ورناش يوم عدل .. كل يوم يعدى نقول يمكن إللى بعده يطلع احسن منه ييجى ازفت .. تطلع شوية شمس ييجى الغمام يضلم عليها .. (مشيراً إلى المجموعة) يالـلا يا جماعة .. يا للا بينا .. دا آخر أمل لينا يا رجاله .. يمكن ربنا يصلح الأحوال» .

● ●

وفى الصفحة الأولى لنسخة المسرحية «المطرود» التى قرأتها ، نقرأ كلمات الأهداء للصديق عبد الله الطوخى ، بتاريخ ١٩٦٩/٧/٢٤ . «لا اهديك هذه المسرحية يا عبد الله فهى منك ولك . عشرة عمر ، وطريق نضال» .

حقا .. كانت حياة فاروق منيب طريق نضال . وكان فاروق انسانا قويا وشجاعا وفلاحا صلباً ولكنه يعترف بضعفه احيانا :

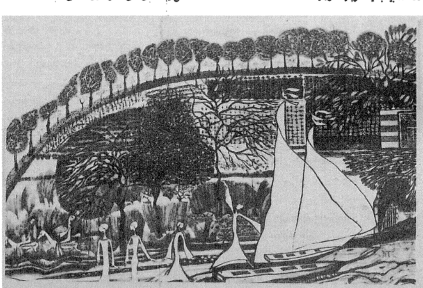
«لم اتعود على الذلة أو الأنكسار أو القهر . كنت انكسر قليلا ، ثم سرعان ما اعود إلى قوتى من جديد .. ارجو ا لايطول امد هذا الانكسار الحالى» .

● ●

اردت بهذه الكلمة لا أن ابكى صديقا .. ولكن لاذكره .. ولاطلب من المسئولين من الفنانين والكتاب أن تصدر « ايام الأمل » فى كتاب بعد أن نشرت مسلسلة فى «صباح الخير» وأن نشاهد مسرحية «المطرود» على احد مسارح القاهرة .. أو على شاشة التليفزيون .. وأن تصدر مجموعة قصصة التى لم تنشر فى كتاب .. من هيئة الكتاب .. رغم اعبائها الكثيرة وتبعاتها الأكثر ..

وعندما نذكر فاروق منيب بنشر اعماله نكون قد حققنا حلمه وهو يقول فى «ايام الأمل» :

«من يساعدنى على العودة إلى منبعى ؟» ■



○ ولد فاروق منيب فى حى شبرا فى ١٤ ديسمبر عام ١٩٢٩ .
○ هاجر والداه من المدينة إلى الريف وهو مازال طفلا صغيرا .
○ وهناك فى أبى كبير شرقية ، تفتحت عواطفه فى طفولته المبكرة على مظاهر التخلف القاسى ، وأساليب القهر الاجتماعى .
○ تعلم فى المدرسة الابتدائية ثم الثانوية ثم التحق بكلية الحقوق ، ولكنه تركها بعد سنوات . والتحق بكلية الآداب جامعة القاهرة حيث حصل على ليسانس اللغة العربية .
○ بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٥٣ .
○ عمل فى صحيفتى المساء والجمهورية ، حيث تابع طيلة تلك السنوات الانجازات الهامة فى الحقل الثقافى والأدبى والفنى .
○ له خمس مجموعات قصصية ورواية ومسرحية وكتاب فى النقد .
○ ساهم مع غيره من الكتاب فى إرساء المذهب الواقعى للقصة فى العالم العربى .
○ نشر قصصه فى معظم الصحف والمجلات العربية .
○ حصل على جائزة الدولة فى القصة ، ووسام الفنون والآداب عام ١٩٧٦ .
○ كتب رواية « أيام الأمل » عن تجربة السنوات الأخيرة ، حيث كان يعالج بالكلى الصناعية منذ فبراير ١٩٧٣ . وتوفى قبل أن تنتهى مجلة « صباح الخير » من نشرها .
○ زرع كلية فى لندن فى ٤ أبريل عام ١٩٨٢ .
○ كتب مجموعة من القصص القصيرة أثناء مرضه أودعها خلاصة حبه وآماله واشتياقه للعودة إلى مصر الحبيبة .
○ توفى فى ٢٦ نوفمبر ١٩٨٣ .

ثريا حمدى

. . . وقال عمر بن أبى ربيعة :

خودٌ تضىء ظلام البيت صورتها
كما يضىء ظلام الحندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكبها
ملء العناق . ألوفٌ . جيبها عطرُ
هيفاءُ لفَّاء مصقولٌ عوارضُها
تكاد من ثقل الأرداف تنبترُ
لا أصرف الدهر ودى عنك أمنحه .
أخرى أواصلها . ما أورق الشجرُ
أنت المنى وحديث النفس خاليةً
وفى الجميع . وأنت السمعُ والبصرُ

الحقيقة

عبد السلام سلام

لعينيك ترحل كل النوارسِ . .
حين تداهم وجه الشطوط . . نسور المساءِ .
وترحل كل الطيور التى رافقتنى . .
رحيل المسافات نحوك . . ترحلِ . .
ترحلَ . . كلُّ الحروف . . وكلُّ القصائد . .
لم يبق إلاى فوق الشطوط . .
ويبقى السؤالُ . .
لماذا تهاجر كل الطيور الأليفة ؟؟
لم يبق فى البر غير الجوارح . .
فى مأمن العيش هذا الزمان ؟؟
أجيبى . . فإنى مللت انتظارى . .
وحيداً . . أضاجع وحشة هذا الزمان العقيم . .
أضفر شعر القصائد . .
أغنية للعيون التى أدمنتنى . . وأدمنتها . .
من سنين الطفولة . .
أبقى وحيداً . .
أسافر فى هدأة الليل عبر النجوم وبين الكواكب
أبحث عن نجمة أطفأتها الرياحُ . .
بساحة قلبى عند الغروب
وعن نورس علمته الرحيل جميع الشطوطِ
وعن وطن علمته الرصاصة فك الخطوط
وأزمن فى دمه المجد . . والوجد . . والموت
والبعث . . والذكريات الشهيده .
ياألف آهٍ . . من الذكريات .

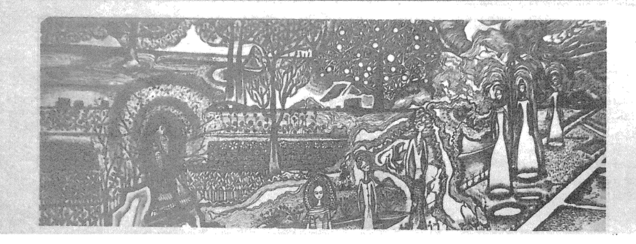
* * *

لقد أدمنتنى التأويل . . والرؤية الصادقهْ . .
وكنت انتظرتك من ألف عام . .
كرؤيا نبىٍّ بعصر النبوآتِ . .
تفسير رؤيا لفرعون مصر . .
ولكننى لستُ يوسفَ هذا الزمان . .
فيوسف فى السجن قبل ومعه النبوءة . .
لكنهم . . أوكلونى لكاهن منفىٍ
فأفتى بأنك أضغاث حلمٍ بعيد المنالِ .
لماذا بعدت . . ؟
وأنت التى . . كنت أقرب لى من دماء الوريد
وأقرب لى . . من حروف القصائدِ . .
إنى انتظرتك دهراً طويلا . .
وكانوا جميعا معى فى انتظار . .
« نيرودا » و « لوركا »
« نجيب » و « ناظم » . . « إلوار » . .
كانوا معى فى انتظار
ومرّوا جميعا إلى شاطىء الحلم . .
أوصونى البحثَ عنك . .
لهذا . ـ سأبحث عنك . . فإن لم أجدك . .
سأبحث عنك . . وإن لم أجدك . . سأبحث عنك
لأنى عشقتك . . والعشق وعدٌ بهذا الزمان . .
وأعرف أنى . . بعشقى هذا . . كتبت انتهائى
كتبت ابتدائى . .
لأن الذين أحبوك قبلى . . بعشقك ماتوا . . !!
وإن لم يموتوا . .
فهم يجبرون على حرفة الصمت حتى المماتِ .

* * *

لقد أجبرونا على حرفة الصمت . . هذا الزمان
ولكننى . . سوف أطلق . . صرختى المشتهاة . .
بكل الجهات . .
رعوداً تدمدم فى الزلزلهْ . .
رعوداً تجىء مع الزلزله . .





إلى دمشقية

أنس داود

فى « الغوطة » . .
مازالت شاعرتى
تبكى الأزهار ، وتبكينى
من زمن
أقسمت بأن تحرس خدَّيك عيونى
أن نحمل أزهار الفُلِّ ،
وطاقات النعناع
إلى قبر صلاح الدينِ
أن نحمل باقات الريحان
إلى أرواح الشهداء بحطينِ
ما خُنتُ عهودك سيِّدتى
لم أحنث يوما بيمينى
فارتقبى من قلب القاهرة ارتقبى
وَغداً بالزحف الميمون
سنحطِّمُ أقبية الظلمات ،
ونُسقط أنياب التنِّين

القاهرة والليل

سالم حقى

تلألئى . . بالسحر يا قاهرةْ
يا فتنة الدهر وسرَّ الهوى
وبالسنا . . والأنجم الزاهرة
يا كعبة العشاق . . يا ساحرة !

تألقى . . فى ليلك المقمر
لم تشهد الدنيا مثيلاً لها
جوهرة الأزمان والأعصر
فى وَشْيها . . وثوبها الأخضر

النيلُ . . صدر بالهوى يخفقُ !
والسَّاهرون الليلَ مهماً يطلْ
والضفة الحسناء والرونق
والناى والموال والزورق

والنسمة العذراء فى المغربِ
تلثم شعر الغيد فى رقة
تسرى كطيفٍ مرهفٍ شاحب
فوّاحة بالأرَج الطيِّب

والبدر فضىُّ السنا . . فى سماه
لا ينثنى يُرسل أشواقه
متيمٌ بالنهر يشكو هواه
تذوب تبراً سابحاً فى المياه !

البرج . . والأهرام . . والقلعةُ
تروى لنا فى صمتها قطعةً
شوامخٌ . . تزهو بها الصورة
يسمو بها الفخارُ والعزة

والمئذناتُ الألف ذات الضياءْ
كأنها الأذرعُ مرفوعةً
تصبو لربِّ العرش نحو السماء
تهتف فى صمت الدجا . . بالدعاء

تلألئى . . بالسحر يا ساحرة
وعطِّرى بالدفء أعماقنا
لا تبخلى بالنفحة الشاعرة
فى ليلك الفينان . . يا قاهرة !

تحتفى القاهرة بدءرى مرور مائة عام على وفاة الشاعر والروائى الفرنسى الكبير فيكتور هوجو ، وتبدأ بمقالة عصام عبد الله .. عن شاعر فرنسا الكبير .

فيكتور هوجو

١٨٠٢ / ١٨٨٥

عصام عبد الله

— يحتفل العالم هذا العام بذكرى مرور قرن من الزمان على وفاة — فيكتور هوجو Victor Hugo — ألمع شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر ، وعلى الرغم من أن إنتاجه الشعرى هو الذى عزز مكانته الأدبية وخلد اسمه فى طليعة الأدباء والشعراء العالميين إلا أنه كان موسوعى النزعه ، غزير المادة ، متنوع الإنتاج ، فلم يترك مجالاً إلا واقتحمه فمن شعر إلى تاريخ ومن قصص إلى نقد فنى وسياسى ومن مسرحيات إلى فلسفة اجتماعية ، مما جعله يسود بعبقريته وشخصيته جميع أدباء عصره .

— وحياة هوجو أشبه بملحمة عنيفة اصطرعت فيها آراؤه الفنية وإتجاهاته الاجتماعية والسياسية .. فقد عاصر إبان حياته الطويلة مختلف أنواع الحكم فى فرنسا ، ومرت مراحل حياته طوراً بين الحرب والسلم وطوراً بين الحرية والنفسى . فجاءت آثاره الأدبية مرآة صادقة لنشاط أمه فى مدى قرن يعد من أهم القرون التى مرت بها فرنسا .

— ولد فيكتور هوجو فى السادس والعشرين من شهر فبراير عام ١٨٠٢ فى مدينة « بيزانسون » Besancon الواقعة فى جنوب شرقى فرنسا ، لأب إشتهر بالشجاعة والخلق وهو الكولونيل (ليوبول هوجو) ، وأم تدعى (صوفى تريبو شيه) وهى مثقفة تدمن القراءة والإطلاع .. ووسط هذه البيئة الثرية شب فيكتور على حب العلم والمعرفة والفضيلة .. فدرس وهو لا يزال فى السابعة من عمره مبادىء اللغة اللاتينية واليونانية ومؤلفات المؤرخ الرومانى « تاليتوس » كما أتاحت له والدته قراءة مؤلفات — روسو — فولتير — ديدرو ، وأدب الرحلات والكتاب المقدس .

— ظهر أول إنتاج له عام ١٨٢٢ ، وكان عبارة عن قصائد شعرية بعنوان « الأناشيد » وفيها أظهر ميلاً إلى الإتجاه الرومانسى الحديث ومهارة فائقة فى التلاعب بأوزان الشعر ، فجاء صدًى مباشراً للحركة الأدبية الحديثة التى ظهرت فى فرنسا آنذاك والتى أخذت تتجه رويداً رويداً إلى التجديد فى الأدب وهى الحركة المسماة — بالحركة الرومانسية .. ولما كانت هذه الحركة تفتقر فى بادىء الأمر إلى القواعد والمبادىء الثابتة التى تدعمها وتخلق منها مدرسة أو مذهباً .. فكان لابد لها من رائد يتزعمها ويوحد صفوفها .. وقد وضع هوجو فى مقدمة مسرحيته « كرومويل » هذه الأسس الجديدة والتى اعتبرت منذ صدورها إنجيل الرومانسية وإعلان الثورة على الكلاسيكية ومبادئها الجامدة ، ونادت بالحرية المطلقة للشاعر فى آرائه وميوله وأهوائه ومن ثم يعود الفن إلى الحقيقة والطبعة والحياة .

كما هاجم هوجو فى مقدمته مبدأ فصل الأنواع فى الدراما الأرسطية (الملهاة ، المأساة) مستنداً فى تدعيم رأيه على مسرح شكسبير الذى لم يتقيد بقواعد أرسطو ولا بقواعد الكلاسيكية — « فلم يحدث أن خلخلت فى تراجيدياته الكبيرة المشاهد الفكاهية والشخصيات المرحة مثل شخصية المهرج « فولستاف » الدائم النكتة — الإنفعالات العاطفية ، بل عمقتها رغم ترويحها عن المشاهدين حتى تقيهم مضض الألم العضوى » — ولم تلبث هذه المبادىء أن صارت قوانين المدرسة الحديثة التى تزعمها هوجو .

— وجدير بالذكر أن هوجو نحى منحىً جديداً وغير مألوف فى الشعر الفرنسى .. ولم يسبقه فيه أحد من قبل ، ألا وهو كتابة القصائد عن الشرق وسحره ولياليه التى تسر القلوب وتأخذ الألباب .. وقد نظمها هوجو وأسهب فيها رغم أنه لم يزر الشرق ولم ير، ولكنه استعان بتلك المناظر الجميلة التى شاهدها فى إسبانيا وبكتاب ألف ليلة وليلة وكتاب المستشرق « أرنست فوينيه » عن خفايا الشرق .

وفى مستهل مجموعة « الشرقيات » قصيدة وصف فيها « مصر » بعنوان « نار السماء » .

— والقصة أو الرواية عند هوجو لها مدلول ومعنى إنسانى ، يريد بها أن يقول شيئاً بعينه وليست مجرد سرد روائى ففى قصته « آخر أيام المحكوم عليه » ثورة هوجاء على عقوبة الإعدام لما فيها من قسوة ووحشية .. وهى قصة مفحمة بالأحداث المرعبة — تظهر ما يخالج نفس المحكوم عليه بالإعدام يوم تنفيذ الحكم . وهى من أولى قصصه الاجتماعية التى نادت بإلغاء بعض القوانين الصارمة والعمل على رفع مستوى الشعب الإجتماعى والخلقى .. كما سيتضح عند الحديث عن رائعته « البؤساء » .

— وفى « نوتردام دى باريس » التى عربت إلى « أحدب نوتردام » بعد إنسانى وتاريخى جديد .. فقد أظهر هوجو قدرة غريبة فى ابتكار أبطال من نوع غير مألوف فى الأدب الفرنسى .. فأحدب نوتردام كما جسده هوجو شخصية بهيمية دميمة ، وبرهافة حس الأديب فجر هوجو من أعماقها عاطفة نبيلة وصادقة لا يملك المرء أمامها سوى الإعجاب والتقدير ..

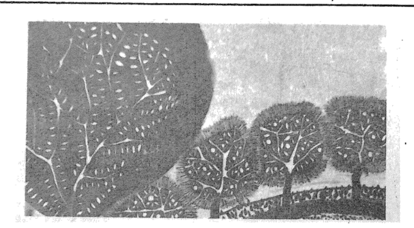
وقد صور الكاتدرائية بطلاً من أبطال الرواية مما يعد شيئاً جديداً أيضاً فى الأدب الفرنسى .. فلا تستطيع أن تفصل أو تعزل الكاتدرائية وتعدها شيئاً ثانوياً وهى المسرح الحقيقى لأحداث الرواية .

أما الجانب التاريخى فى الرواية فيتمثل فى العودة بأوربا إلى العصور الوسطى وهى العصور التى تسيدت فيها الكنيسة ورجالها الحلبة الاجتماعية .. وقد بين هوجو تلك القوة والسلطان الذى تمتعت به الكنيسة فى ذلك الوقت ، كما أزاح النقاب عن فساد رجال الكنيسة فى هذه الحقبة من تاريخ أوربا .

— وقد عبر هوجو فى مواضع كثيرة عن إتجاهه الاجتماعى والسياسى صراحة ، فعلى سبيل المثال لا الحصر .. يقول هوجو فى مقدمة مسرحيته « لوكريس بورجيا » « إن فى المسألة الأدبية كثيراً من النواحى الاجتماعية . فالتأليف يعدّ عملاً والمسرح منبراً وكرسياً للتدريس ، والشاعر مكلف بالسهر على الأرواح وتهذيبها » فقد كان هوجو يؤمن بدوره فى المجتمع وما يجب أن يفعله خاصة وأنه يملك ناصية القلم ..

أقحم هوجو نفسه فى السياسة .. ونال عام ١٨٤١ الفوز بعضوية الأكاديمية الفرنسية وتوطدت العلاقات بينه وبين الأسرة المالكة فعين رئيساً للأكاديمية ثم عضواً بمجلس النواب الفرنسى عام ١٨٤٨ ، وطفق الناس يتحدثون عن هوجو الأديب اللامع والسياسى البارع .

— وحين تولى « لويس بونابرت » رئاسة جمهورية فرنسا تعكر الصفو وبدأ الشقاق فى علاقة هوجو برئيس الجمهورية .. لأن الأول كان يسعى لتولى منصب وزير فى حكومة الرئيس وفشل أما « بونابرت » فكان يطمع فى أن تصير فرنسا إمبراطورية ورأى فى هوجو عدواً له .. وبالفعل حدث إنقلاب فى الحكم ١٨٥١ وأصبحت



فرنسا إمبراطورية ووضع اسم هوجو فى قائمة المحكوم عليهم بالنفى .

ـــ هرب هوجو إلى بلجيكا فى بادىء الأمر وكتب روايته التاريخية « قصة جريمة » ثم أعقبها بقصته « نابليون الصغير » التى أحدثت ضجة كبرى .. واضطر هوجو إلى الهجرة لإحدى جزر القنال الانجليزى وبالتحديد جزيرة « جيرسى » وفيها أتم المجموعة الأخيرة من « ملحمة العصور » وهى عبارة عن ثلاث مجموعات أشبه بملاحم هوميروس ودانتى وميلتون .. كما كتب عام ١٨٦٢ رائعته « البؤساء » Les Miserables وهى أكثر مؤلفات هوجو ذيوعاً وإنتشاراً .. وقد ترجمت إلى أغلب لغات العالم ، وآقتبستها السينما والمسرح فحققوا بها نجاحاً مذهلاً وأرباحاً طائلة ولازالت هذه الرواية تتجدد عصراً بعد عصر .

والبؤساء رواية خيالية ، تاريخية ، فلسفية واجتماعية .. تتخللها حوادث متباينة وتحليلات متشعبة تقوم على فكرة غاية فى الأهمية ، مؤداها وجوب القيام بإصلاحات اجتماعية واسعة أهمها تعليم الشعب وتثقيفه ورفع مستوى المعيشة وحماية الضعفاء حماية حقيقية .. وقد عبر هوجو عن هذه الفكرة فى مقدمة روايته قائلا :

« مادام هناك ، بفعل القوانين والعادات ، حكم اجتماعى دائم ، يخلق إصطناعياً وفى صميم الحضارة ، ضروباً من الجحيم ، ويؤزمّ بقدر إنسانى مصطنع القدر الإلهى .. مادامت مشكلات العصر الثلاث :

تدهورقيمة الإنسان فى الطبقات الدنيا ، وسقوط المرأة بفعل الجوع ، وهُزال الطفل بفعل الجهل ؛ مادامت هذه المشكلات باقية لا تحل .. فسيبقى البؤس وستكون القوانين مسببة للهلاك الاجتماعى » (طبعة بيروت ١٩٦١) .

ـــ فجر هوجو فى هذه الرواية قضايا جوهرية تمس صميم المجتمع الإنسانى فى كل زمان ومكان .. ونفذ ببصيرته الثاقبة إلى أسباب التخلف الاجتماعى كتدهور القيم والفقر والجهل والمرض .

وتبدو فى البؤساء براعة هوجو الأدبية والفلسفية فقد قبض بيديه على العناصر الأساسية المسببة للتدهور والسقوط والبؤس .. وتتكثف هذه العناصر فى جانبين رئيسيين : الأول هوالجانب الروحى أو المعنوى والثانى هو الجانب المادى أو الحسى .. فلكى يتحقق التوافق والانسجام الاجتماعى ، فلابد من إيجاد توازن بين هذين الجانبين .. وكما سبق أن قال يونج « إن النفس كل متكامل .. ويجب العناية بنواحيها كلها .. وإلا قتل الجزء الخشن الأجزاء المصقولة » .

ـــ ولعل هذا ما يفسر لنا أزمة الإنسان فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، عن تحقيق التوازن أو التوافق بين كلا الجانبين .

حيث عجز هذا الانسان برغم تقدمه الحضارى فالثراء المادى الذى يتيح الاكتفاء للجميع ضرورى لقيام مجتمع فاضل تمحى فيه جرائم السرقة والنهب والاختلاس والرشوة . وقد فطن المجتمع الأوربى إلى هذه الحقيقة وخاصة فى بواكير عصر النهضة ، فتوماس مور ربط فى يوتوبياه ١٥١٦ بين الفقر والجريمة واعتبر الفقر الأب الشرعى لكل جريمة ؛ وأن المجرم ليس إلا امرىء عضه الفقر بنابه فخرج ليقتص من المجتمع شراً بشر .. فأساس كل جريمة هو وجود بطن جائعة وجسد هائم مشرد بلا سقف يقيه الحر أو يقيه القر .

ـــ أما الجانب الثانى فيتعلق بالقيم الروحية والأخلاقية والعلم والمعرفة ، فتقدم المجتمعات وتطورها مرهون بتأكيد وتدعيم القيم والعمل على نموها ، كما أنه موقوفاً على التقدم العلمى والثقافى الذى يمحو الجهل وتفشى الأمية .. والصلة بين الجانبين صلة رحم فهما أشبه بوجهى عملة واحدة هى الإنسان

ومن ثم وقف هوجو على الأسباب الحقيقية التى تتألف منها الحضارة الإنسانية كما أنه أماط اللثام عن الثغرات الخطيرة التى تهدد كيان أى مجتمع بالانهيار لذا ظلت « البؤساء » خالدة .

ـــ وبعد نفى دام خمسة عشر عاماً عاد هوجو إلى وطنه وكتب العديد من المؤلفات منها « المسرح الحر » ، « نهاية الشيطان » ، « أشياء رؤيت » ، « السنوات المشئومة » و« التوأمان » ومسرحية « أمى روبسار » ..

وهكذا كانت لهوجو قدرة على التأليف عجيبة لذا عَد من اغزر أدباء عصره إنتاجاً ..

ـــ ولقد ارتفع هوجو بمؤلفاته إلى قمة المجد فى طليعة أدباء فرنسا وكتابها وأدباء العالم أجمع .. فقد ذاع صيته واشتهر شهرة لا مثيل لها فى أرجاء العالم ونال من التمجيد فى حياته مالم ينله أديب آخر حتى بعد وفاته .

ـــ وفى عام ١٨٨٥ توفى فيكتور هوجو ، وقد قررت الحكومة الفرنسية أن تحتفل رسمياً بتشييع جنازته ، فوضع جثمانه فى « البانثيون » ليرقد رقدته الأخيرة إلى جانب عظماء فرنسا .

ـــ وإذا كان لإنجلترا أن تفخر بشكسبير ولإيطاليا بدانتى ولألمانيا بجوته ولإسبانيا بسرفانتيس ولروسيا ببوشكين فمن حق فرنسا أن تفخر بشاعرها العظيم ڤيكتور هوجو .. ومن حق العالم أجمع أن يحتفل بذكرى الخالدين عرفاناً وتقديراً .

زوايا

البحث عن الفردوس

للفنان النرويجى « ادوارد مونش » لوحةٌ بعنوان (الصرخة) . تعكس هذه اللوحة حالة الفزع المكبوت عند الانسان المعاصر ، ويحاول الفنان أن يستخرج شحنة الانفعال النفسى التى تستبد بهذا الإنسان ، وترهقه ، وأن يُوَزِّعَ ظلالها على كل شىء من حوله : النهر ، والسماء ، والجسر ، والأشخاص الآخرين .

فإلى ماذا كان يرمى هذا الفنان من رسمٍ كهذا ؟ لقد كان يرمى - فيما يرمى إليه - إلى أن انكماش الشعور بالتناسق مع الطبيعة ؛ مع الوجود ؛ مع الكون الذى نحن جزءٌ منه يؤدى بالضرورة إلى اختلال قوانا النفسية ؛ وبالتالى اختلال قدرتنا على مواجهة الواقع ، واستيعابه ، والتكيف معه .

والإنسان المعاصر - وإن كان قد أزاح الستار عن أخطر أسرار الكون وأعمقها - ما زال فى حاجة مُلِحَّةٍ إلى أن يفهم نفسه من جديد .

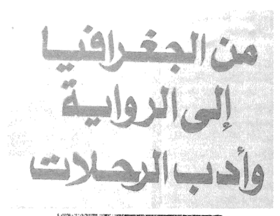
لقد خلق بفضل التكنولوجيا عالماً مرفهاً ، مريحاً ، وطيِّعاً إلى أبعد الحدود ، ولكنه فاقدٌ للدفء ، والحب ، والحنان ، والمشاركة .

إنه فى حنينٍ دائم إلى ينابيع حلمه الأول ؛ إلى ينابيع فردوسه المفقُود الذى عرف فيه التناغم والتجانس مع الطيور ، والأشجار ، والرياح ، والنجوم ، والكائنات الأخرى .

لذلك فهو اليوم منقسمٌ على نفسه .
متنافر مع الأشياء كلها .

ولن يندمج مرةً أخرى فى نسيج الكون إلا إذا ألقى بتفاحة الغواية من يده ، وحاول أن يعيد ذاته إلى أقانيمها الثلاثة الأولى : الخير، والحق ، والجمال . فهل يحاول الإنسانُ أن يفعل ؟ ! □

و . م

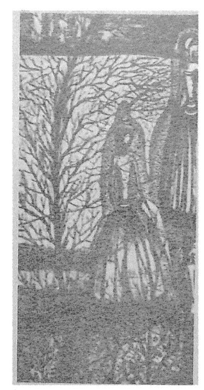


من الجغرافيا إلى الرواية وأدب الرحلات

د. أحمد عتمان

من الملاحظ أن الجغرافيا الهيللنستية بدأت علماً وانتهت إلى الأدب ، وتعطينا « جغرافيا » اراتوثنيس وصفاً للعالم الذى عرفه وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات واكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وباتروكليس وميجاثنيس وبيثياس ، كانت الحدود والمعالم فى جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية لأنه على سبيل المثال لم يعرف شيء محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك) ولا شبه الجزيرة الهندية ولا بلاد الشرق المعروفة باسم جانجيس (Ganges) ولا شمال أوروبا وآسيا . بيد أن الوصف الذى أعطاه اراتوثنيس لما وراء ما بين النهرين من الأرض الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن . . وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية . وترك معاصره الأصغر أجاثارخيديس من كنيدوس وصفاً ممتازاً لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغربية واعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعالى مصر الجنوبية وكتب أبوللودوروس من أرتميتا عن باكتيريا وتركستان الصينية . أما ارتميدوژوس من إفيسوس الذى عاش حول عام ١٠٠ ق.م وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتاباً شاملاً ومفيداً اعتمد فيه على السابقين . إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون . وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضاً من بوسيدونيوس ولاسيما فيما يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية فى أسبانيا وكذا المناطق البركانية فى آسيا الصغرى . . ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب .

ومع أن سترابون (٦٤ق.م ــ ٢١م تقريباً) من أساسيا نشر « الجغرافيا » إبان عصر الامبراطور تيبيريوس فإننا نشير إليه هنا لأنه يعد من قلة الجغرافيين الذين اهتموا بالكثير . ويمكننا أن نصف كتابه على أنه القطعة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيلينستية ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلقى نظرة وداع على العالم الاغريقى وهو يتلاشى ماضياً إلى عالم الظلال . وليس سترابون جغرافياً أصيلاً لأنه يعيد ويقلد كل ما قاله سابقوه ولكنه يكتب بوعى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره ومع ذلك فمن المحتمل أن



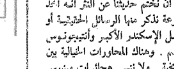
تقييمنا له كان سيتغير كثيراً لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتميدوروس وبوسيدونيوس . كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيللينستية فى أوج إزدهارها لا فترة انهيارها . وكم كنا نتمنى أن يسهب فى وصف باكتيريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيللنستيين الصغار عملاء روما وأذنابها . ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التى جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى اقتصاديات المدن الاغريقية ، وسترابون هو الذى عرف عن أعماق آسيا ــ لا ساحلها فقط ــ مالم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو . فى كتابه نلمح عظمة الاسكندرية ورودس ونلم بشيء ما عن النظام الاجتماعى فى البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضاً مناصب الكهنوت . وفى كتابه أيضاً نشاهد حيل وألاعيب سحرة الهند ونتعرف على كاهنات جرمانيا ونستمتع بوصف مهرجانات طراقيا وبلاد الفرس العجيبة . وبصحبة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غرباً والبحر القزوينى شرقاً فنراقب معه النمس الذى يقتل تمساحاً أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية أو نطارد فى سرعة أرانب أسبانيا ، حقاً إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفى .

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيللنستى صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه « حكايات الرحالة » . وكان أنتيفانيس من بيرجى هو الذى وضع الأنموذج عندما ألف قصة قال فيها أنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء فى الهواء أثناء خروجها من الفم فلا يسمع الناس ما يقول إلا بعد أن تذوب الثلوج فى مطلع الربيع ! وألف هيكاتايوس كتاباً عن الهيبربورين (أهل سيبيريا ؟) وألف أموميتوس كتاباً آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) فى الهيمالايا وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس . ولعل « القصة الحقيقية » التى أوردها لوكيانوس تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية . وجنباً إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الاسطورية الرومانسية كقصة أينياس وتأسيس مدينة روما . ولقد استمر هذا التيار فى خيط متصل التقطه جيوفرى من مونموث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية . بيد أن أهم إنجاز تم فى تلك الفترة هى قصة الإسكندر الأكبر الرومانسية التى شاعت فى أواسط العامة وهى قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض فى جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض . بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابيلون وبلاد الإغريق وغيرها . وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية إنها لم تكتمل إلا فى القرن الثالث الميلادى وإن كانت بذرتها قد تولدت إبان العصر الهيللنستى أى قبل ذلك بستة قرون . ولقد انتشرت هذه القصة فى مساحة جغرافية شاسعة امتدت من مالايا وسيام شرقاً إلى فرنسا وبريطانيا غرباً .

ولا يفوتنا قبل أن نختم حديثنا عن النثر أنه أخذ أشكالاً عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيبعونوس وجوناتاس وغيرهم . وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية . ولا ننسى هجائيات مينيوس من جادارا التي إزدهرت حول عام ٢٨٠ واتكأ عليها لوكيانوس كثيراً ، وهي تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد . وانشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم ، مثل قائمة بأسماء خطباء أتيكا العشرة ، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا . . حتى أن أحدهم أجهد نفسه في حصر من بلغوا من العمر مائة سنة وآخر أعد قائمة بالممتنعين عن المسكرات امتناعاً قاطعاً ! ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانسية التي تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس ، سافو وفاؤون ، ثيسبي وبيراموس ، ستراتونيكي وأنطيوخوس الأول وهلمجرا . وغني عن التبيان أن هذا مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان « القصة الإغريقية » . وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعي أن ينسب إلى كليوباترا السابعة . وأما الكتاب الذي لا نجد مفراً من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور فهو ذلك الذي ظهر إبان القرن الثالث بعنوان « فنون المجون في الماضي » ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أي أنه أريستيبوس . ويكفي أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسي هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة في التاريخ .

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندري هو العصر الذهبي للعلم الإغريقي في كافة الفروع . فتقدمت الرياضيات إذ شهد القرن الثالث ق.م إنجازات إقليدس (Euk lides) . السكندري وأرشميدس (أرخيميدس Archimedes) وبتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضاً فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هي مركز الكون أي ما يعرف بالنظام الشمسي ونعني أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومري المعروف الذي سبق أن ألمحنا إليه) . وكذلك ظهر هيبارخوس من نيكايا إبان القرن الثاني ق.م أما أشهر علماء الاسكندرية الذي يعرفه عامة المثقفين في عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطليموس الذي مات عام ١٧٨م وكان عالماً فلكياً ومنجماً وجغرافياً .

ولا ننسى إراتوسثنيس الشاعر العالم وفي الطب برع السكندريون في مجال التشريح الذي شمل الجهاز العصبي وهناك الكثير من الأسماء التي يمكن ذكرها هنا ولكننا نكتفي بأشهرها جميعاً أي جالينوس (١٢٩ — ١٩٩م) الذي رغم أن معظم كتاباته قد فقدت فإن ما بقي منها يملأ الكثير من المجلدات كما أن العرب عرفوه وأفادوا من دراساته الكثير بعد أن ترجمه حنين بن إسحاق وصارت ترجماته هي نقطة الانطلاق في الأبحاث والدراسات الأوروبية الحديثة عن جالينوس .



حكايات من القاهرة

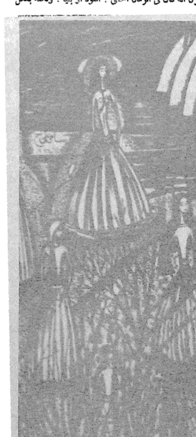
عبد المنعم شميس

لو أنك رأيته قبل ثلاثين عاماً أو بعد ثلاثين عاماً ما اختلفت صورته أمامك ، فقد كان الخواجه حزان لا يغير ثيابه أبداً حتى يخيل إليك أنه ظل ينام ويقوم بها طول حياته ، فلم يخلع البدلة الرمادية الجوخ ولا القميص الذي كان أبيض في يوم من الأيام ولا ربطة العنق التي كانت بلا لون يمكن وصفه أو تصوره ولو بعين الخيال .

وكان الخواجه حزان يضع على رأسه قبعة مستديرة لعلها كانت سوداء أو رمادية في يوم من الأيام ثم أصبحت في لون التراب المختلط بوحل الطريق .

ومن بدائع الخواجه حزان أنه كان يملك مذبة يهش بها الذباب ، وكانت في الأصل ذيل حصان ، وظلت تتساقط وتصفر حتى أوشكت أن تنقرض ، ولكنها آثرت البقاء في راحة يده بعد أن أصبحت مثل ذنب العنزة .

أما حذاؤه فقد كان بلا لون يعرف به ، وأنت تستطيع ان تقول انه كان في الزمان الخالي . اسود أو بنياً . ولكنه بفعل الزمن فقد خصائص الألوان فأصبح بين الأسود والبني والترابي ولعل أصدق وصف له هو انه كان في لون الفلفل الأسود الذي يختلط سواده باللون السنجابي أو ما شئت من ألوان ، وقد ركب في كعبه ونعله طبقة من الكاوتشوك الثمين الذي يقطع من إطارات الطائرات وهو أغلى ثمناً من الكاوتشوك الذي يقطع من إطارات السيارات ولو أن كليهما قديم .



وكان حزان مع ضآلة جسمه وخفة وزنه وقصر قامته يمشي فيهتز في مشيته ، وظن بعض الخبثاء أن كاوتشوك الطيارة المركب في حذائه هو الذي يسبب اهتزازه ذات اليمين وذات الشمال فلا يثبت على حال ، ولكن قائلاً قال إن أعصاب الخواجة حزان هي سبب اهتزازه.. وهي التي تحرك يده حركة لا إرادية فيهش الهواء بمذبته الثقيلة ويتخيل ان الذباب يقترب من وجهه الناشف .

وقد اشتهر الخواجة حزان في حي باب اللوق شهرة ذائعة في الجيل الماضي ، فكان يسكن في إحدى الحارات ، ولكن أحداً لا يعرف أين تقع هذه الحارة ، فقد كان يرى في الميدان وهو يركب عربة الحنطور التي توصله إلى متجره وتعود به من متجره إلى نفس المكان كل يوم .

وفي أول كل شهر تحدث مشكلة الحساب بين الأسطى عفيفي العربجي وبين الخواجة حزان .

الأجرة عشرة قروش في اليوم ذهاباً وإياباً من باب اللوق إلى الحمزاوي . . والشهر ثلاثون يوماً . . لا . . واحد وثلاثون يوماً . . ويخصم منها أيام السبت والأحد والعطلات والأعياد الرسمية والمواسم . . فيكون الباقي عشرين يوماً . . لا . . واحد وعشرين . . تسعة عشر . . ويحتدم الخلاف . . ولا يدفع حزان الأجرة بل يحيل العربجي إلى كاتب الوكالة في الحمزاوي لأن الخواجه لا يضع في جيبه نقوداً على الإطلاق .

هذا الموشح يحدث كل شهر على قارعة الطريق ، ويترنم الرجلان . . العربجي وحزان . . بنفس الألفاظ ثم ينتهي الدور . . ويختفي حزان في الحارات .

وسأل سائل : ماذا يصنع هذا الرجل الغريب ؟ وأين وكالته في الحمزاوي ؟ .

لا أحد يعرف غير الأسطى عفيفي العربجي . . اسألوه

وقال عفيفي : ـــ حزان هو المستورد الوحيد لصنفين اثنين من الأقمشة كان لها رواج في مصر . . الأصواف الإنجليزية والحرير الياباني .

ولماذا لا يرتدي الخواجة حزان بدلة فاخرة من الصوف الإنجليزي . . ولماذا لا يفصل لنفسه قميصاً من الحرير الياباني ؟

ومات حزان . . ولم يسمع منه أحد اجابة على هذا السؤال . . . صحيح لله في خلقه شئون ●



خيري عبد الجواد

حين قامت الحرب بيننا ، نحن أبناء حارة على أبو حمد ، وبين شارع عشرة الكبير ، بعياله الذين يبدو الواحد منهم مثل « الفلق » ، لم يكن يستطيع أحدنا التنبوء بالنتيجة النهائية ، ومن الذى سوف يكسب فى النهاية .

لكنها بدأت . وما كان علينا إلا أن نحارب مهما كانت الخسائر ، هكذا بدأت صباح يوم أحد شمسه طالعة وهواؤه وفير . لما كنت أطير طائرتى « الفانلة » من فوق سطح بيتنا العالى ، وكان الولد « جالون » يطيّر طائرته « النجمة » من شارع عشرة . ولم تكن رائحة الحرب التى سوف تقوم منتشرة فى الجو ، فقد كان صافيا رائقاً ، وطائرتى تقف ساكنة فى الهواء . مقتربة من مواقع النجوم حتى أننى خفت أن تصطدم بالشمس . وكنت أغمزها يميناً فتميل ، وأغمزها شمالاً فتميل ، وأتمايل فرحاً ، وذيلها يتمايل مع الهواء وجناحاها يهفهفان . تركت كل الخيط فملَت حتى لامست الشمس . لحظتها جاءنى خاطر نفذته على الفور . بعثت للشمس خطاباً مررته من الخيط حتى وصل الميزان فتمايلت ، وشممت رائحة الحرب ، فقد لمحت طائرة الولد « جالون » تطير فوق سمائى . ولمحتها تقترب من طائرتى ، ورأيته يغمزها فتميل نحوى . لم يكن أمامى سوى أن ألملم خيطى بأقصى سرعة ، وكان هذا مستحيلاً لأسباب : منها ــ أن الخيط سوف يلتف على بعضه ويتشابك .

ومنها : أن الخطاب الذى بعثته للشمس ــ فما ردت ــ كان يعوق حركة اللم لإلتفافه حول الميزان . ومنها أيضاً : أن الخيط كان مشدوداً جداً فخفت أن ينقطع فتقع الطائرة . على هذا الأساس تم إتخاذ قرار سريع وحاسم . قلت : سوف أقوم بعمل مناورات ، قد تفلح وتبعد طائرة الولد جالون عن طائرتى . وقلت : لو إصطاد جالون طائرتى فسوف أقتله هو وشارع عشرة كله . وبدأت على الفور فى المناورة . أخذ يغمز فيقترب ، وأخذت أغمز فابتعد . وكان العيال قد تنبهوا للصراع الدائر بين الطائرتين فوقفوا فوق الأسطح يتفرجون ، ولمحت عيال شارع عشرة يقفون جنب جالون يهتفون : ارمى يا جالون ارمى عليه . وهتف عيال شارعنا : حاسب يا جمال . سيّب الخيط يا جمال ، سيصطادك يا جمال . إستمرت المناورة عشر دقائق كان الجميع خلالها يهتفون : صده يا جمال . صده يا جالون .

مهارتى الشديدة فى المناورة يعرفها العيال ، لكنهم يعرفون أيضاً أن خيطى ضعيف ، وأن طائرتى صغيرة ، عملتها بعد طفح الدم ، لما بعت كتب المدرسة لحسن العلاف فى « المسامحة » . وأن طائرة الولد جالون معموله من « الأزاز » ، وأن بها موسى حلاقة أسفل الذيل . وكان هذا ما يخيفنى فى الحقيقة . فلو ان ذيل طائرته جاء على خيطى فسوف ينحله ويقطعه . وهذا ما حدث بالفعل فى المرة الأخيرة . لما خرجت عن مدار طائرته باعجوبة هتف لها العيال وأخذوا يصفرون ويصفقون ، وكنت قد تعبت حين أعاد المحاولة فاقتربت طائرته جداً . ، فدعوت عليه أن يموت من وقته وساعته . أصبحت فوق طائرتى تماماً . ثم أخذ يغمزنا يميناً وشمالاً فيحتك الذيل بالخيط وينحله . اضطربت طائرتى ، وتشقلبت فى الهواء ، ثم إنه بحركة بارعة تعجب لها العيال صار تحت طائرتى . انقلبت على نفسى ثم غليه . اشتبكت الطائرتان ببعضهما ، كان علينا أن نلم خيطينا بسرعة رهيبة . كنت أعلم أن نتيجة المعركة سوف تحدد الآن ، فالأسرع هو الفائز . أخذ يشد وأنا أشد . انقطع خيطى فسحب الطائرتين ناحيته ، وعيال شارع عشرة ينطون ويضحكون ، وعيال شارعنا نزلوا إلى شارعنا وتجمعوا ، فعلمت أن المعركة سوف تبدأ الآن .

عند نزولى الشارع كانوا واقفين ، ولما لمحونى تجمعوا حولى .
قال سعيد فرجانى : لابد أن نؤدبهم أولاد الكلب .
وقال شعبان عبد السميع : حرّمونا أن نطيّر طيارة .
وقال محمد عبد القادر : دائماً يصطادون طائراتنا .
وقلت : يجب قتل جالون بأية طريقة .

عند هذا الحد ، انفض مجلس الحرب وتفرقنا . طلعنا بيوتنا ، لبس كل منا حذاءه الكاوتش حتى نعرف نجرى ، وأخذ كل منا نبلته المعمولة من جلود الخنازير التى رأيناها فى عزبة الزبالين . ولما تجمعنا مرة ثانية أخذنا فى لم الزلط الصغير حتى ملأنا جيوبنا .

حانت ساعة الصفر فانطلقنا ، وقد ساق كل واحد عجلته الكازوز أمامه . وصلنا خرابة شارعنا المؤدية لشارع عشرة . إختبأنا خلف ساتر الزبالة وانتظرنا . أطل محمد عبد القادر برأسه ــ القلقاسة ــ وقال : أراهم مجتمعين . وأطل سعيد فرجانى وقال : جالون واقف يلم الخيط ويضحك . وأطل شعبان وقال : يعطونا ظهورهم أولاد الكلب . وعندما أطللت قلت : اهجموا عليهم . أسرعنا بوضع النبل فى أصابعنا وقام كل واحد بتعمير نبلته وبدأنا الحرب . نشنت على قفا جالون وقذفت . صرخ جالون وصرخ العيال وجروا . وقذفنا وجروا ، لكنهم عادوا يتقدمهم جالون . وحين لمحونا ، كان الطوب يتساقط علينا من كل الجهات ،

وجيوبنا خلت من الزلط فأمسكنا طوباً صغيراً ، كانوا أسرع وكان أسرعهم جالون . اقتربوا وابتعدنا بظهورنا ولم يكن أمامنا سوى الجرى ، فجرينا ، وتركنا عجلات الكازوز الذى تعبنا فى لمه من عند « الكاكولا » ومن تحت كراسى المقاهى فى شارع همفرس الكبير . جاءت طوبة فى رأسىّ محمد عبد القادر وشعبان عبد السميع فصرخا وبكيا والدم يغمر وجهيهما ، فخفنا وجرينا أسرع . حين نظرت ورائى ، كانوا قد اقتحموا ساتر الزبالة ودخلوا شارعنا ، وفاجأنى جالون بطوبة أصابتنى فى قصبة رجلى بكيت لها على الفور .

عند وصولنا حدودنا ، كانوا قد كفوا عن اللحاق بنا لمّاً رأونا ندخل بيوتنا ، ثم إننا خرجنا مرة ثانية بعد أن ابتعدوا ، ورأينا عجلاتنا الكازوز فى أيديهم فأصبنا بالحسرة .

قلت : لابد من هزيمتهم . وقلت : لابد من قتلك يا جالون الكلب ، وقتل « أم حظ » أمك التى تبيع الجاز الرتل بخمس تعريفات وكابون . أيضاً ابوك سوف نقتله . أبوك الذى ندخل عنده لنشاهد خيال الظل فيسحرنا ولا نعرف رءوسنا من أرجلنا حتى يسرق ما معنا .

قال شعبان : لم نكن مستعدين للحرب .

وقال مصطفى : هزمونا على أرضنا .

قلت : اننا لم نهزم بعد ، وعلينا أن نشن حرباً جديدة نقتل فيها شارع عشرة كله . وندمر محلاته المعمولة بالزجاج الملون .

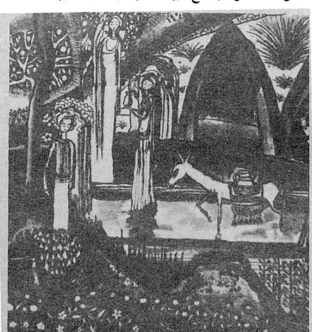
قال محمد عبد القادر : ونسرق فيديو الحاج عيد الجزار ، ونسرق كل محلاته . ولكن كيف نعمل ذلك ؟

لم يتكلم أحد . وكانت رأس محمد دماً فكبسناها بالطين ، وجلست أربط رجلى عند القصبة ، وكانت تؤلمنى .

واحد فى شارع على أبو حمد لم يتوقع أن حرباً شاملة على وشك الوقوع . وأن معركة أخذ الثأر يعد لها فى الخفاء فى سرية كاملة . وكانت توقعاتنا كالتالى :

محمد عبد القادر : قد تشتعل الحرب فى أية لحظة ، فور انتهائنا من الاستعداد الجيد لها .

مصطفى : أتوقع أن تنحاز بولاق الدكرور لشارع عشرة ، خاصة إذا هاجمنا السوبر ماركت الذى على أول الشارع ، كذلك المقاهى التى يجلس عليها العيال ، وعلى هذا الأساس يجب وضع . بولاق الدكرور فى حسابات الحرب .



شعبان : علينا تقسيم أنفسنا لعصابات ، عصابة تهجم عند أول الشارع ، وأخرى من المنتصف عند الخرابة ، والثالثة من آخر الشارع ، وبذلك نسد عليهم جميع منافذ الهروب .

قلت : علينا أن نبحث فى أمر السلاح . يجب شراء أكبر كمية من البمب والصواريخ الصغيرة والكبيرة ، كذلك حرب أطاليا ، حتى نشيب أولاد الكلب الجبناء ، لما نشوف مين الأقوى .

كانت النقود هى ما نحتاجه لشراء أسلحة الحرب ، ولم يكن مع أحدنا سوى مصروفه القرشين ، إتفقنا أن نشترى « بلى » ونلاعب عيال الحارات المجاورة . بدأنا نلعب « الترنجيلة » و « المثلث » ، ولأن مهارتنا عالية جداً فقد ربحنا « بلى » كثيراً بعناه واشترينا الأسلحة : خمسة بواكى « بمب » ، ٢ باكو شرائط حرب أطاليا ، عشرون صاروخاً سريعة الاشتعال ، علب ورنيش فارغة ، وعقدنا مجلس الحرب ، وتم تحديد ساعة الهجوم فى السابعة ليلة الخميس لحظة يلعبون « حاورينى يا طيطا) وعند بدء مسلسل « سنبل » حتى نضمن خلو الشوارع ، ونضمن أيضاً عدم تقديم المساعدة من بولاق .

مرت الدقائق بطيئة قبل بدء العد التنازلى ، كانت قلوبنا ترجف من لحظة اللقاء ، رغم ثقتنا من هزيمة الأعداء هزيمة لا يرفعون فى وجوهنا عيناً بعدها أبداً .

حين وصلنا للرقم صفر ، انطلقنا ، جيوبنا مليئة بعلب الورنيش المعمرة بالبمب وحرب أطاليا ، أيدينا تحمل الصورايخ الكبيرة والصغيرة ، فى الجيب العلوى لكل منا مشط كبريت ماركة « الهلب » ، ولم ننس أن نردد مارده « على » بطل « رد قلبى » حين قال له « سليمان » انت من الضباط الأحرار يا على . لأن على يحب « مريم فخر الدين » . انقسمنا ثلاث فرق ، انطلقت كل فرقة لتنفيذ مهمتها . معى مصطفى وسعيد فرجانى وشعبان وأبو العلا ، كل واحد مثل « الشحط » . عند وصولنا الخرابة انبطحنا خلف ساتر الزبالة . رأيناهم يلعبون « حاورينى يا طيطا » . انتظرنا حتى وصلت بقية الفرق أماكنها . قلت الآن نبدأ تنفيذ العملية . ثم إننى صرخت : « خذوا يا جبناء » طوحت وطوح العيال علب الورنيش ، ثم اختبأنا خلف ساتر الزبالة . سمعنا صوت الإنفجار عالياً ، فى اللحظة التالية سمعنا صوت انفجارين وصوت صراخ ، أخذنا فى اشعال فتيل الصواريخ وطوحنا بها ، أضاء الضوء الناتج عن الانفجارات الشارع ، فرأيناهم يجرون فى فزع شديد ، خرجنا من خلف الساتر ، أشعلنا شرائط الحرب أطاليا وجرينا خلف الأعداء . رميناها عليهم وجرينا ، وكانوا يجرون . سمعنا صراخاً عالياً وأصوات بكاء وساد الظلام . فرغ ما معنا من أسلحة فبدأنا نتراجع نحو الخرابة ، رأيته يجرى تجاهى فعرفته ، جالون زعيم العصابة . جريت وجرى ورائى . أخذنى مقص رجل فوقعت على وجهى ووقع فوقى . ضربنى أسفل رأسى بسيف يده . استدرت له فضربنى على عينى بقبضة يده . كانت ضربته شديدة فصرخت ، ظل يلكمنى وكنت أعيط من شدة الألم فإن يده مثل « المرزبة » . حين قام من فوقى كانت رأسى تنزف ، وعينى اليمين مزغللة ، أما عينى الشمال فما عدت أرى بها فأغلقتها . ثم أنه ضربنى « بالشلوت » وأنا أهم بالجرى وصرخ ورائى : عاملين شطار وشجعان يا أولاد الكلب . التفوا حول محمد عبد القادر ومصطفى وشعبان وبقية الفرقه وعدموهم العافية وكانوا يصرخون من شدة الضرب ، لكنهم وقفوا وجروا ناحية شارعنا ، جرينا بأقصى سرعة وجروا وراءنا ، فاجأتنى طوبة فى ظهرى فانقطع نفسى لحظتها ، ثم إننى انفجرت باكياً . بكى محمد عبد القادر وهويعرج ، وكان مصطفى يمسك رأسه ، أما شعبان فكان يصرخ ويقول كسروا ذراعى .

وسمعنا صوتهم وراءنا : اوعوا واحد منكم نشوفه هنا يا أولاد الكلب . ولمّاً وصلنا حدودنا ، جلسنا على أرض الشارع ـ وبكينا .

فى الصباح نزلنا الشارع ، وفى أجسامنا وعلى وجوهنا آثار المعركة ، وعقدنا مجلس الحرب ، بحثنا فى كيفية شن هجوم سريع وحاسم يكون المعركة الفاصلة ونرد فيها على الفضيحة التى حدثت بالأمس . وكالعادة أخذنا فى اعتبارنا جميع التوقعات المحتملة بالنسبة للحرب . ثم غنينا نشيد النصر ، وبدأنا نعد أسلحة جديدة للمعركة . ●

الفلسطينى التائه

قراءة فى

حصار لمدائح البحر

وليد منير

« ليت الفتى حجر
ياليتنى حجرُ »
« محمود درويش »

هـذا شاعـر ملء بتفـاصيل الشجن ، لا يكثف تجربته ، ولا يختصرها ، ولكنه يتهـدج بهـا فى صـوت غنـائى متـواتر النغمات . صوت له طبقات متعددة ، ونبرات مختلفة صوت يحيط بالجزئيات التى لا حصر لها من كافة جوانبها ، يتداعى بها ، ويكررها فى سياقات مختلفة لتكتسب فى كل مرةٍ دلالة جـديـدة . صـوت « محمود درويش » فى (حصار لمدائح البحـر) صوت واسع المساحة ، يفجر فى اللغة إمكانياتها الانفعالية ، وينسج من إيقاعاتها نسيجاً فضفاضاً متداخل الخيوط يعكس فى طيِّه حالة (المد والجزر) عبر علاقة التبادل والتقاطع بين واقع الظاهرة كواقع مغلق ، وتحـولات إنسانها المجهضة فى إطارٍ من الشروط الثابتة والمتغيرة ؛ تلك الشـروط التى تحكم جدلية العلاقـة ، وتنتـظم صاحبها ضمن منـظومةٍ دلاليـة قلقة ، متـراوحة بـين الصعود والهبوط ، متدرجة فى مستـوياتها ، تشى فى حدها الأخير بحالة (الانتماء/اللاانتماء) التى يعيشها الفلسطينى التائه ، حيث تصل به إلى رؤ ية تقف على مشـارف (التصوف الشـرقى) بمـا يعنيـه فى جـوهـر إشـراقـاتـه من هـواجس (الاغتـراب الـدائم) ، وإرهاصات (الشهادة المتجددة)ومكابدات (التفريق والجمع) .

***

١ ــ التيه :-

نسافر كالناس ، لكننا لا نعود إلى أى شىء ، كأن السفرْ
طريق الغيوم ، دفنَّا أحبتنا فى ظلال الغيوم وبين جذوع الشجرْ

وقلنا لزوجاتنا : لِدْنَ منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل
إلى ساعةٍ من بلادٍ ، ومترٍ من المستحيلْ .

يتـداخل الـزمـان والمكـان فى تـداع حسىّ ملفت فيصبح الوقت جزءاً من البلاد ، وتصبح المسافة جزءاً من العمر الذى لا يجىء (المستحيل) ، ولذلـك فإن الرحيل الأبدى لا يكتمل إلا بعد مئات السنين . هنا تنمحى الحدود الفارقة بين المطلق (الزمن) والمحدود (المكان) كى يرتبط الإنسان فى توالده الدائم ، وفى تجدده المستمر بالمطلق (وقلنا لزوجاتنا : لدن منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل) .

فى هذا الإطار يتشكل رمز (الغجرى) فى سياقاته المختلفة عبر النص الكلى لينمّ عن حالة (التيه) أو صفة (الـلامكـانيـة) التى تسم بميسمهـا الخـاص تجـربـة الفلسطينى المعاصر .

ــ غنِّ انتشارى على جسد الأرض كالفطر .
إن الغجر
يكرهون الزراعة ، لكنهم يـزرعون الخيـول على وترين
(أقبية ـ أندلسية ـ صحراء)

ــ انتهى الآن كل شىء .
واقتربنا من النَهرْ
انتهيت رحلة الغجر
وتعبنا من السفر .
(لحن غجرى)

الغجرى (السفر ـ النهر ـ الوتر ـ الكلمات) مغنٍ راحلٌ دوماً ، منتشرٌ « كالفطر » على جسد الأرض ، يزرع (الخيول على وترين) ، وتـظل خيامه ـ حتى لوحطّ رحاله متعباً قرب الماء ـ بعيدة أو (بلا أثر) .

ــ وخيامى بعيدةٌ
وخيامٌ بلا أثرْ

إن صـورة « الغجـرى » هنـا تعمـل علـى المستوى النفسى والمعنوى معاً فى توازنٍ عفوى كى تكشف عالماً مفتوحاً للمـوت . إنها تقلب الصيغة التوراتية « للشتات » رأساً على عقب ، كى يحلّ الفلسطينى فى مركزها هذه المرة بديلاً عن اليهودى القديم . « الغجـرى » فى أشعار درويش الأخيرة نموذج محورى يثير حوله كثيراً من تداعيات الذاكرة :ـ قرطبة/فردوس العربى المفقـود ـ انحسار اليـنـابيع الأولى للحضـارة ـ حـزن الإقـامـة والـرحيـل ـ انكسار الحلم التاريخى . . . الخ .

إنه مسار التيار الداكن للذكرى حين تتحول فى القصيـدة إلى فكرةٍ ، وصـوتٍ ، وإيمـاءٍ ، وحـركة . لننـظر إلى المؤشـرات الأوليـة التى تعكسهـا عناوين بعض القصـائـد (مـوسيقى عـربيـة ـ لحن غجـرى ـ أقبيـة ، أنـدلسيـة ، صحراء ـ حوار شخصى فى سمرقند ـ تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة على ساحل الأبيض المتوسط) . من السهل أن نكتشف بعد ذلك ما يمكن أن نسميه بـ (وعى المـاضى) الوعى الـذى يفضى إلى بعث الروح بعثاً حثيثاً عن طريق (الغناء ـ المرثية) لا (الغناء ـ المديح) ، ومن هنـا ينبع حس المفارقة حيث يتقـاطـع العنوان الخارجى للنص الكلى (مدائح البحر) ودلالات النص الـداخليـة . إن « محـمـود درويش » لا يرسم حنينه إلى الماضى فى كلماتٍ مثلما يفعـل آخرون ، فهـو لا يعيد إنتـاج الماضى ، ولا يرغب فى أن يعيده ، ولكنه يصل خيط الجرح قديمه بحديثه . . إنه يكتب ببساطة تاريخ الجرح العربى من أجل أن يطرح أسئلته على المستقبل .

حين نعتاد الرحيلْ
مرة
تصبح كل الأزمنةْ
لحظة للقتل .

إنه يختصر الأزمنة كلها فى « لحظة للقتل » ثم يثبت تلك اللحظة ، وينسج حولها مـرثيته الـداكنة ؛ بينمـا تصبح الأمكنة « زبداً طافياً » لا يتجسد ولا يستقر على هيئةٍ بعينها .

حين نعتاد الرحيلْ
مرةً
تصبح كل الأمكنة
زبداً نطفو عليه

إنه (التيه) الذى يبتلع « الغجرى العاشق » فيحول بينه وبين تواصله بالمكان ؛ الزمان فقط هو الخارطة التى يحملها الفلسطينى فى جيبه ، ويجوس بها فى مدن الأرض وحيداً ، غريباً ، مضطهداً .

كل أرض الله روما ، ياغريب الدار ،
يالحم الفلسطينى . . . .
. . . . ياجغرافيا الفوضى ،
وياتاريخ هذا الشرقْ
(اللقاء الأخير فى روما)

غناءُ « درويش » هنا غناءٌ عاطفيٌ مفرط ، داكنٌ ، وشفَّافٌ ، وجنائزى . غناءٌ رغم أنه يبدو - للوهلة الأولى - إنشاداً صوفياً غامضاً إلا أنه يكتسب عبرانعكاساته المتدرجة طابعاً قتالياً متنامياً . غناءٌ فيَّاض بالتداعيات المتكررة التى تنال من كثافة الرؤ ية ، وتخلخل من بينة التعبير ، من إحكامها وتوترها وتماسك خيوطها ، ولكنه فى المقابل غناءٌ مشبعٌ بروح « الشجى » ، غناءٌ يحرِّك ، ويدفع إلى الاندهاش والألم ، وذلك لأنه « يحب حافة الأشياء ، يحب الجرح ، إنه ينجذب إلى حيث تذيب الأشكال نفسها فى اشتياق أعظم من تعبيراتها المنظورة » . (من محاضرة ألقاها « لوركا » فى هافانا - لوركا . . أحمد حسان ص ٨٦) .

٢ ـ الاضطهاد . . وملحمة الفلسطينى :-

أين نذهب بعد الحدود الأخيرة ؟
أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة ؟
أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير ؟
سنكتب أسماءنا بالبخار الملوَّنِ بالقرمزيِّ ،
سنقطع كف النشيد ليكمله لحمنا .

يتلخصُّ « **مقال الاضطهاد** » فى سلسلة من الأسئلة تتخذ نسقاً ثلاثياً يكشف للمرة الثانية عن « لامكانية » الفلسطينى (أين تنام النباتات ؟) ، ويصور لنا نوعاً من التآمر الكونى يكمن فى الوقوف على حافة الأشياء (بعد الحدود الأخيرة - بعد السماء الأخيرة - بعد الهواء الأخير) . ينحلُّ هذا النسق فى نسقٍ آخر يكشف عن فعل (الكتابة/الموت) أو فعلِ (الغناء/الموت) فيقرن بين (النمو/الاخضرار) وبين (نزيف الشهادة) :-

هنا أو هنا سوف يغرس زيتونه دمنا

تتشكل حالة (**الانفجار الدموى**) فى سياقاتها المختلفة من خلال (**تشعبات المكان**) التى تفضى فى الوقت ذاته إلى « **لاعينيته** » ، وتأخذ هذه الحالة فى النمو الطردى عبر علاقات القصيدة التى تكشف فى أساسها عن فعل (الاضطهاد) . والفلسطينى كفاعل دلالى هنا هو فى حقيقته (**مفعول به**) بداية ، وهو المرسل والمرسل إليه معاً على مستوى نظرية (التوصيل الدلالى) .

ويالحم الفلسطينى ،
ياخبز المسيح الصلب ،
ياقربان حوض الأبيض المتوسط . .
اختصر الطريق عليك يالحم الفلسطينى ،
ياسجادة الوثنى ،
ياكهف الحضارات القديمة ، ياخيام الحاكم البدوى ، . . .

يانهراً من الأجساد فى واحدْ
. . . .
تجمَّع واجمع الساعدْ
. . . .
(اللقاء الأخير فى روما)

(**ضرورة الالتئام**) هى الرسالة الوحيدة التى تصل بين الفلسطينى والفلسطينى ، والعائق الوحيد أيضاً هو الفلسطينى والعربى . لم يعد العائق الأساسى الآن هو المغتصب التاريخى متمثلاً فى الدولة الصهيونية .

الرسالة
المرسل (الفلسطينى) — (ضرورة الالتئام) — المرسل إليه (الفلسطينى)
العائق
(الفلسطينى والعربى)

هكذا يلج الشاعر دوامةً دائريةً حميمةً من الانفعال الخطابى الصارخ ، فاضحاً وجهى العملة ، وكاشفاً عن طريق التداعى والتكرار والوصل ضروب التقابل والتناظر بين أنظمة الحكم العربى ، معريًّاً زيف ادعاءاتها السياسية والنضالية .

أيها اللحم الفلسطينى ، ياموسوعة البارود منذ المنجنيق إلى الصواريخ التى صنعت لأجلك فى بلاد الغرب ، يالحم الفلسطينى فى دول القبائل والدويلات التى اختلفت على ثمن الشمندر ، والبطاطا ، وامتياز الغاز ، واتحدت على طرد الفلسطينى من دمه .
(اللقاء الأخير)

إن حالة (الانفجار الدموى) التى تشى بالضياع والشتات على صعيد الدلالة ، توازيها حالة أخرى من (الانفجار الشعورى الانفعالى) على صعيد التعبير واللغة التشكيلية حالة تنم عن رؤية ملحمية للعالم ، وعن مفهوم ملحمى للقول الشعرى تتضافر فيه عناصر فنية شتى كالسرد ، والتفكيك ، والتداعى ، والاستطراد ، والتداخل الزمانى والمكانى ، والتحريض الخطابى . . . إلى أخره . .

والتوتر القائم فى القصيدة بين (الحكْى) و (الغناء) هو الذى يدفع الدلالة إلى أقصى حدودها الوظيفية ، ويعدد من مستوياتها ، ف « العاطفة الشعرية هنا ماثلة فى الأشياء ، وتشكل ما يمكن أن تسميه (الصورة الفعالة) للموضوع » ؛ إنها « طريقة للوعى الشعرى حيث القصيدة بالتحديد تكنيكٌ لغوىٌ لحصاد نمط من الوعى لا تغلّه مشاهد العالم فى الأحوال العادية » . (جون كوين . بناء لغة الشعر . ص ٢٣٢) .

إننا نرى الموت « ماثلاً فى النبيذ » أو « واقفاً يلهو » أو « زاحفاً فى بطء » إلى الجسد الفلسطينى ؛ إنه الموت الذى يتشكل كالحرباء ، وينتشر فى المكان فلا يجدى معه التحايل أو الهرب . الوعى بالموت هنا يمثل « تسلطاً عصابياً » أو « وسواساً قهرياً » ينمو ويأخذ بعده الدرامى الحاد من خلال الحوار الثنائى

يرى موته واقفاً بيننا فيدخن كى يبعد الموت عنا قليلاً . . .
. . . .
يرى موته فى النبيذ فيهتف :سيدتى ، غيرى قدحى . . .
. . . .
يلعب الموت ، يألفه ، ويباريه ، يعرفه جيداً ويعرف كل مزاياه ،
يشرح أنواعه : طلقة فى الجبين فأسقط كالنسر فوق السفوح ؛
وقنبلةٌ تحت سيارتى فتطير ذراعٌ إلى الشرفات وتكسر آنية الزهر
أو شاشة التليفزيون ،
قنبلة تحت طاولة أو رصاص على الظهر أو طلقة تحت حنجرتى
هكذا الموت أبسط مما تظن

هكذا استطاعت القصيدة أن تلخص « **مقال الاضطهاد** » فى نموذجية شعرية لافتة من خلال تكنيك لغوى متميز يعتمد مشاهد العالم الخارجى محوراً أساسياً له ، ويصنع فيما بينها وبين تأملات الذات الداخلية نسقاً تبادلياً متوائماً بالضرورة .

***

٣ ـ حلم العودة/حاضر اللاعودة :-

صباح الخير ياماجد
صباح الخيرْ
قم اقرأ سورة العائدْ
وحثَّ السيرْ
إلى بلدٍ فقدناهُ
بحادث سيرْ

تتشكل صورة (العائد) فى القصيدة وفقاً لمعطيات ثلاثة (التيه أو الضياع) و (الاضطهاد) و (الصراع) فإذا كان (التيه أو الضياع) حافزاً ومنشطاً (للعودة الحلم) ، فإن (الاضطهاد) هو العائق المحبط لهذه

العودة ، و (الصراع) ، هو (الأداة ـ الضرورة) لتجاوز هذا العائق إلى حلم العودة الأول . إن (الاضطهاد) هو حاضر اللاعودة . . هو الواقع الآنى الذى تنزرع فيه الكلمات ، ولذلك فإن صورة (العودة) تأخذ فى شكلها الدلالى طابعاً دينياً غيبياً يرتبط بطقس (القراءة والترتيل) ، وبقدر ما فيه من إصرار ظاهر على الفعل وتوفر عليه (اقرأ ـ حث ـ شد ـ اشرب ـ انهض) فإن فيه نفس القدر من الشك الخفى الدفين ، وألم العزاء الجامح الذى يحوّل غنائية الصباح شيئاً فشيئاً إلى مرثية جنائزية عالية النشيج : **فإن جنازتى وصلت . وروما كالمسدس ،**

كل أرض الله روما ياغريب الدار ، يالحماً يغطى الواجهات . . . الخ .

ويتشكل هذا الحلم عبر دورة الصراع التى تنتظمها ثنائيات ضدية من قبيل (درع الفقير : زكاة الملونير/ شرعية البوليس : شرعية القديس/ الصناعات الخفيفة : الصناعات الثقيلة) كى يعود إلى نقطة البدء من جديد ، ولكن أكثر انتصاراً للفعل هذه المرة ، وأكثر التصاقاً بالجماعة الماثلة منه بالفرد الرمز حيث يتحول (القراءة والترتيل) إلى طقس (الكتابة والتمثيل) .

تجمّع أيها اللحم الفلسطينى فى واحدْ
تجمّع واجمع الساعدْ
لتكتب سورة العائدْ

(اللقاء الأخير)

وقد يأخذ (الصراع) بوصفه (الأداة ـ الضرورة) لتجاوز فعل (الاضطهاد) تبديات مختلفة فى مواقع وسياقات مختلفة ينتظمها النص الكلى ، ويحكم تنويعاتها المتباينة . من هذه التبديات (**مواصلة فعل الغناء**) حيث يسلم الشهيد الذى لم يفلح فى النجاة « مشعل النشيد » إلى صاحبه الذى يبكيه أو يرثيه :ـ

فلتواصلْ نشيدك باسمى
ولا تبك ياصاحبى وتراً ضاع فى الأقبية
إنها أغنيةْ
إنها أغنية .

ومن هذه التبديات أيضاً (**الانحياز القومى والطبقى**) حيث يلبس الشاعر قناع (المتنبى) أو قناع (القرمطى) جامعاً حوله (أهل الضاد) أو (الناس الجياع) فى (تحريض صريح) على النهوض الثورى :ـ

الآن أشهر كل أسئلتى
وأسأل : كيف أسأل ؟
والصراع هو الصراع
والروم ينتشرون حول الضاد
لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراعْ
كل الرماح تصيبنى ، وتعيد أسمائى إلىَّ
وتعيدنى منكم إلىَّ

وأنا القتيلُ القاتلُ

(رحلة المتنبى إلى مصر)

أما ثالث هذه التبديّات فهو (**التواصل الثورى للأجيال**) حيث يولد أبناء الشهداء فى الخنادق والرمل حاملين السلاح والوصية ، متكثرين فى الجهات والنواحى كالشظايا والمرايا ، مدّاً يجتاح فى وجهه كل المتاريس :ـ

وسيولدون من الهزائمْ
يولدون من الخواتمْ
يولدون من البراعمْ
وسيولدون من البدايةْ
يولدون من الحكايةْ
يولدون بلا نهايةْ
وسيولدون ، ويكبرون ، ويقُتلونْ
ويولدون ، ويولدون ، ويولدونْ

إن ما يحكم تبديات الصراع كلها هو هذا (الحس الانتحارى) العارم الذى يقترب أحياناً من (هذيان الحُمَّى) ، ذلك الهذيان الجنونى الذى يعترى من فَقَدَ كل شىء ، ومن ـ إذا مات ـ فلن يخسر سوى عبء أغلاله ، وهو هذيان يتواشج فيه ـ كما سلف القول ـ تحدٍ وإصرارٌ عنيدٌ من ناحية ، وشكٌ قارٌ دفينٌ يكاد يبلغ حد اليأس من ناحية أخرى :ـ

حجرٌ خبزى
نبيذى حجرٌ
لا أستطيع الموت فى الموت الذى لا موت فيه الآن . .
لا شىء يثير الموت فى هذا المكانْ

إنه ختام (التأملات الذاكنة بالمدينة القديمة الجميلة على ساحل الأبيض المتوسط) حيث تتكرر تنويعات هذا الختام بطول القصيدة على هذا النحو :

لا شىء يعيد الروح فى هذا المكان
لا شىء يثير الروح فى هذا المكان
لا شىء يهزُّ الروح فى هذا المكان
. . . . الـــــــــــخ

إنه « الحاضر » الذى يجثم بثقله وكآبته على صدر « الحلم » كى يزهق روحه ملياً ، فلا يتبقى سوى « جنون الانتحار » سبيلاً إلى ملامسة هذا الحلم المستحيل . « ومحمود درويش » يكشف فى القصيدة ـ بعبقريته الغنائية المتميزة ـ التى تجيد ربط التنويعات والتكرارات بعضها ببعض صوتياً ودلاليا عن نموذج ثابت للواقع الآنى المزدحم بالتفاصيل الدامية ، وهو يروح ويجىء فى حركة مكوكية دائبة بين مدلولات الواقع المجردة فى شكلها المكثف الأخير وبين أشد التفاصيل الصغيرة جاذبية وإيحاءاً أنه « يستخدم الكلمات لا ليعبر عن معناها فقط ، بل أيضا عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترنيماً (نغماً) فى العالم الذى تنبع منها ، وهى بذلك يمكنها من السيطرة على هذا العالم » . إن



الكلمات هنا « ليست تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء بقدر ما هى فخ يمسك بالحقيقة الهاربة » . أنه « يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة ، موحداً ـ بتعبير كلوديل ـ بين الفسيولوجيا والتصوف » (جان برتيملى . الشعر والذكاء . بحث فى علم الجمال . من ص ٢٨٧ : ص ٢٩٠) بين تفاصيل الجسد وتفاصيل الروح فى منطقة الجذب الشعرى الصافى الذى تقع بين حدود الإفصاح وحدود التمويه ، بائة من بؤرة إيحائها إشعاعات الصمت المضىء بين فراغات المعنى .

نحن ما نحن عليه .
نحن جيل المجزرة .
أمة تقطع ثديى أمها .
أمة تقتل راعى حلمها .
فى الليالى المقمرة .
دون أن تبكى عليه .

. . . . .

أين ظل الشجرة ؟

. . . .

أين شكل الشجرة ؟

. . . .

أين بيت الشجرة ؟

. . . .

أين جزع الشجرة ؟

. . . .

أين أين الشجرة ؟

. . . .

نحن ما نحن عليه

(تأملات فى مدينة قديمة وجميلة)

هكذا يغنى محمود درويش أغنيات (التيه)و (الأضطهاد) و (العودة) صاعداً من (حصار البحر) إلى (حصار الروح) باحثاً عن شكل هجرته بين المكان والوقت ، شاهداً على تفاصيل الموت والولادة فى عصور الغزو الداخلى المفتوح .



الفنان بابلو بيكاسو
اللوحة جرنيكا

اللون :

وفى النهاية ، يجيء اللون متآلفا وممتزجا بعناصر البناء المختلفة ، ليزيد من شدة الإحساس بجو المأساة ، وإذا كنا نستشعر هذا الجو عن طريق التكوين وحركة الخطوط وخلق النماذج ، فإن ذلك لا يعنى أبدا أن يأتى اللون كعنصر مكمل لهذه العناصر التشكيلية المختلفة . كما أنه لا يأتى فى عملية البناء التشكيلى للوحة كى يطرح من الخارج فوق المساحات والخطوط والنماذج . وعلى النقيض من ذلك ، لم تأت هذه المساحات والخطوط والنماذج إلا بألوانها والاسكتش الزيتى الذى رسمه بيكاسو لرأس الحصان أوضح دليل على ذلك . فقد كانت الألوان الرمادية التى لون بها بيكاسو هذه الرأس ، هى نفس الألوان التى عالجها فى جورنيكا .

لذا كانت بساطة التلوين نجدها متلاحمة ومتآلفة بكل وضوح ، مع بساطة التخطيط والبناء . لقد اكتفى بيكاسو فى تلوين اللوحة باللون الأبيض والأسود والرمادى الذى يتشرب بعض درجات خفيفة من اللون الأزرق واللون الأصفر الباهت ، وهو لون أرضية اللوحة الأصلى . وقد يجعلنا هذا نتعجب فالألوان المتسخدمة من الأنواع الباردة بينما « طبيعة » الحدث كمعركة دماء وموت تتطلب - فى العادة - ألوانا شديدة السخونة . هذا ما ألغته بلاغة بيكاسو فى التعبير . ومن الواضح أن هذا لم يجيء الا عن قصد فأية بلاغة تعبيرية تلك التى تجعلنا نستشعر بعمق واقع معركة تسيل فيها الدماء دون أن نرى بقعة حمراء واحدة . واللوحة هى أساسا بناء متناسب من عناصر مختلفة تربطها وحدة عضوية ، فإذا كان هذا اقتصاد للون ، أليس فى ذلك زيادة لحساب القوة التعبيرية للخطوط والتحديدات والحركة ؟

إننا لا يمكننا بحث ظاهرة انتقاء ألوان هذه اللوحة فى انعزال عن المضمون التعبيرى لجورنيكا وعن تصور بيكاسو له كحدث له امتداداته وابعاده الكونية الشاملة . فنحن نرى كائنا مبتور العنق ونبصر حصانا مشقوق البطن ، وطفلا صريعا وامرأة تهرأ جلدها وتسلخ من اللهيب ، ونيرانا شرهة تنشر فى كل مكان . ومع ذلك لا نجد للمذبوحين أية دماء تنزف ، ولا للنيران حمرتها الملتهبة . إن الموت هنا ليس مجرد موت ناجم عن حادث عابر . إنه بالأخرى موت أسطورى ، لكنه يحمل كل نبض الواقع المباشر :

إن اللوحة تعبر عن صراع الحياة ضد الموت ، تعبر عن صراع الإنسان ضد قوى اللاإنسانية وإذا كانت الفاشية قد قامت بالاعتداء على الإنسان ، فهل اعتدت عليه بالسلاح وحده ؟ هل اعتدت فحسب على جسده ؟ لقد عبر « روجية جارودى » عن شمولية صورة هذا العدوان بكلمة عميقة كل العمق ، حينما قال إن بيكاسو لم يحك أبدا أحداثا مباشرة « بل استبعد من لوحته كل رواية ولم يستخلص سوى الإهانة التى توجهها الفاشية للإنسان » فالقوى اللاأنسانية إنما وقفت وستقف دائما ضد الإنسان ، وتعتدى عليه فتشوه الحياة . ولكن لن يكون التشوية دائما بقنابل هتلر أوغيره . ولن يقف أثره على شق البطون وذبح الأبرياء ثم اسالة الدماء واشعال الحرائق . إن الفاشية قد أصابت الحياة لكن بلا دماء . لقد توغلت إلى ما هو أبعد وأعمق من الدماء وإنها لأبلغ صورة عن أسطورة عصرنا .

من هنا جاء اللون ليستبعد كل ما يصرف الانتظار عن تراجيدية هذه الأسطورة . فاللون هنا يجيء ليعبر عن مأساة ، لا « ليزخرف » ، ولا ليستعرض مشهدا من المشاهد أو يجمله .

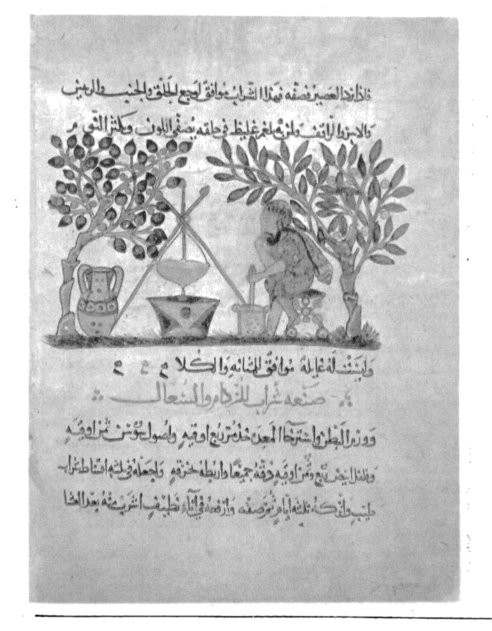
لقد دعم اللون الواحد Monochrome وحدة التكوين . لكنه دعم أيضا وحدة النظرة إلى المأساة فسواء كان اللون الواحد هو لون « الرماد والكفن والكابوس » كما لاحظ جارودى ، أوكان يعكس « الروح الاسبانية لبيكاسو » كما يرى سبارتيه فقد جعلنا هذا اللون نشعر « بكثافة » عالم جورنيكا .

إن اللون فى جورنيكا لا يحاول أن يتحدد بخطوط ، مثلما لا تحاول الخطوط أن تتحدد بمساحات ألوان . فالألوان تعطى درجاتها المختلفة للتكوين كله حسب إيقاع خاص داخلى . ومن هنا جاءت قوة التماسك والهارمونى فى اللون . لأن اللون عندما برز كعنصر مستقل ، برزت حاجته أكثر لأن يكمل نفسه بالعناصر الأخرى ، مع الخطوط والمساحات والظلال والأضواء .

ولأن اللون هنا أصبح لا يخضع للمحيط الخارجى للأشكال ، فقد حقق توازنه لا عن طريق توازن الكتل ، بل عن طريق درجات شدته وكثافته لقد حقق توازنه لا عن طريق تنوعه وتعدده بل عن طريق استنفاد كل ما يحمله لون واحد من شحنة وطاقة فى التعبير ○

فن التصوير الإسلامى
المدرسة العربية

فاروق بسيونى



نتاجات التصوير الرائعة ، التى ترجع إلى عصر المماليك أيضاً ، مخطوطة من مقامات الحريرى ، محفوظة بالمكتبة الأهلية فى فينا ، إنتهى من نسخها كاتبها « أبو الفضل بن إسحق » فى شهر رجب سنة ٧٣٤هـ ـ ١٣٣٤م ، وتضم ٦٩ تصويرة ، يحد كل منها إطار عريض ، يشتمل على زخرفة عربية مورقة ، وتمتاز التصاوير ببراعة فى التصميم ، وعناية بالرسوم الآدمية ، ومهارة فى توزيعها ، وبغلبة الطابع الزخرفى واستخدام الخلفية المذهبة .

كما توجد مخطوطة أخرى من نفس الكتاب ، محفوظة فى مكتبة بودليان بأكسفورد بإنجلترا ، ثم نسخها فى عام ٧٣٨هـ ـ ١٣٣٧م وتتمثل الأرض فى هذه التصاوير على هيئة أقواس ملتصقة بحافة الإطار السفلى ، وتخرج من هذه الأقواس نباتات مزهرة ، مرسومة بطريقة زخرفية تزركش خلفية التصاوير المذهبة ، وتؤلف مع الرسوم الآدمية والحيوانية وحدة زخرفية جميلة . وإلى جانب مخطوطات مقامات الحريرى ، توجد مخطوطة من كتاب « كليلة ودمنة » بمكتبة بودليان بأكسفورد أيضاً ، أتمها الرسام « محمد بن أحمد » فى سنة ٧٥٤هـ ـ

١٣٥٤م ، وتضم ٧٦ تصويرة تمثل أسلوب التصوير المملوكى ، إذ تأخذ العناصر المختلفة أشكالاً محورة ، تكسوها وحدات زخرفية متداخلة . كما توجد مخطوطة أخرى من نفس الكتاب محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس ، يبلغ عدد صورها ٩٧ صورة ، ونظراً لما تتميز به تصاوير هذه المخطوطة من حيوية أعلى فى التكوين برغم التشابه بين رسومها الآدمية ورسوم المخطوطة السابقة ، فإننا نستطيع أن ننسبها إلى تاريخ أحدث قليلا من تاريخ المخطوطة السابقة ، أى إلى حوالى الربع الثانى من القرن (٨هـ ــ ١٤م) .

ومن المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى تتصل بالحيوان ، مخطوطة من كتاب منافع الحيوان ، محفوظة فى « الأسكوريال » بأسبانيا ، نسخها محمد بن الدريهم الموصلى فى سنة ٧٥٥هـ ــ ١٣٥٤م ، وتبدو زخارفها كتلك التى شاع إستخدامها فى التصاوير المملوكية . كما توجد أيضاً نسخة من كتاب « الحيوان » للجاحظ ، محفوظة بمكتبة الأمبروزيانا فى ميلانو ، وتنسب إلى حوالى منتصف القرن ٨هـ ــ ١٤م ، وتمتاز صورها برسم الأشياء المختلفة بأشكال إصطلاحية محورة قليلاً عن الشكل فى الطبيعة .

وينسب أيضاً إلى عصر المماليك مجموعة من نسخ كتاب « الحيل الجامع بين العلم والعمل » لإبن الرزاز الجزرى . وأقدم هذه النسخ تلك المؤرخة بسنة ٧١٥هـ ــ ١٣١٥م ، وتصاويرها موزعة بين مجموعة كيفورليان ومتحف فرير بواشنطن ومتحف المتروبوليتان كما توجد بمكتبة أيا صوفيا بإستانبول مخطوطة مؤرخة من هذا الكتاب ؛ قام بنسخها فى القاهرة محمد بن أحمد فى سنة ٧٥٥هـ ــ ١٣٥٤م ، لأحد أمراء المماليك .

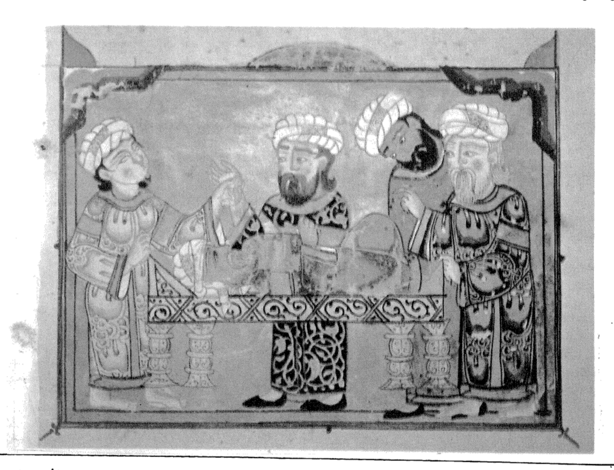
التصوير الأندلسى

لم يبق من المخطوطات المصورة بالأندلس ــ على قلتها ــ إلا ثلاثة مخطوطات . أولى هذه المخطوطات يعود إلى القرن السادس الهجرى ــ الثانى عشر الميلادى ، وهى عن الأعشاب الطبية أو خواص الأشجار ، وموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس .

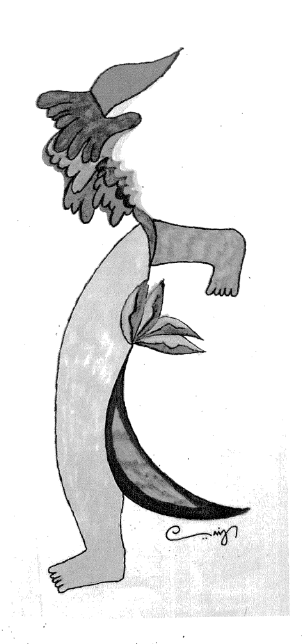
والثانية من القرن (٨هـ ــ ١٤م) عن قصة غرام ، ومحفوظة بمكتبة الفاتيكان ، ويبدو فى صور هذه المخطوطة تشابها واضحاً مع تقاليد رسم المخطوطات المملوكى ، مع بعض الإختلافات فى رسوم العمائر وملامح الأشخاص ، حيث تبدو العمائر كالعمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها .

أما المخطوطة الثالثة ، فتعود إلى القرن (١٠هـ ــ ١٦م) ومحفوظة بالأسكوريال ، وهى تصوير لكتان « سلوان المطاع فى عدوان الأتباع » لإبن ظفر الصقلى ، وهى وإن كانت عربية ، إلا أن صورها لا تمت إلى الأساليب العربية ، حيث يبدو فيها إتباع لقواعد المنظور الهندسى (الإيهام بالعمق) ، وكذا إستخدام الظل والنور ، كما تلاحظ بها تأثيرات أوروبية فى ملامح وملابس الأشخاص والأسلحة والخيام ، بل وفى بعض الشارات . ويمكن نسبة هذه المخطوطة إلى أحد المصورين « المدجنين » ، الذين وقعوا تحت تأثير الأساليب الغربية . والمدجنون هم المسلمون الذين ظلوا فى مدنهم بعد إسترداد أسبانيا من العرب ، وقد ذكرت لنا المصادر أسماء بعض هؤلاء المدجنين ، مثل المصور الذى يدعى « المنستير » .

وإذا كان بعض الفنانين المسلمين ، قد وقع تحت التأثير الغربى ، وهجر التقاليد الفنية العربية ، فإن الأساليب العربية قد ظلت باقية ، وكان لها أثرها على بعض الفنانين الأسبان ، كما توضح ذلك بعض الرسوم التى وصلت إلينا فى مخطوطات أسبانية من عمل المستعربين .



سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى



الحلقة الثامنة

كان الشيخ يبدو ساهما إلا أنه تغير فى لحظة سريعة ، رآه محمود كما رآه كل الموجودين يقفز على صهوة الجواد كأنه فتى فى العشرين من عمره . تحرك بالحصان ببطء ليقترب من العربات . لم يكن الشيخ فى حاجة إلى أن يرفع صوته فى الناس فقد ابتعدوا عن العربة وأخذوا ينظرون إلى الشيخ فى صمت ، وكأن حدثا جديداً قد حدث ليغير من موقفهم هذا . وقف الشيخ بحصانه فى محاذاة عربة حسان ورفع صوته .

ــ امشى يا حسان انت وخليل ونظير على بركة الله .

سارت العربات وترك الناس لها الطريق . وقد اصطفوا على الجانبين . وما إن ابتعدت عنه العربات حتى لوى حصانه فى مواجهة النيل ثم شد اللجام وضرب بطرفه كتف الحصان اليمنى ثم اليسرى ، وأطلق اللجام فأخذ الحصان يسبح على الأرض وقبل أن يفيق الناس من تعجبهم كان الحصان يغيب عن أعينهم .

صرخ حرز الله :

ــ خيال . . . فارس مجبتهوش ولاده . . . ده حصانى . . . عمره معمل كده .

وقف محمود صامتا . . . سمع صوت فريد وكان يقف مع مجموعة من الأطفال .

ــ عاش . . . عاش . . . عاش

رد الأطفال :

ــ الشيخ نور الدين .

ثم هتف طفل آخر بالهتافات الانتخابية ــ تنتخبوا مين .

رد الأطفال و شاركهم الهتاف بعض الكبار ــ الشيخ نور الدين .

قال أحد الواقفين بجوار محمود :

ــ لقد انتخبه الله .

ترك الفرسان السباق ولووا أعنة خيولهم نحو السيد يوسف ــ تبعهم خلق كثير . وصلت العربات الثلاث إلى مسجد السيد يوسف لتجد الفرس الذى كان يركبه الشيخ نور الدين مربوطا فى جذع نخلة أمام المسجد ، ويبدو أن الشيخ قد أراد أن يطمئن إلى كل شىء قبل أن تصل العربات .

وقف إمام الجامع الشيخ أحمد النجم يصلى صلاة الجنازة ثم يعود المصلون بالأجساد إلى المقبرة . يهيل الشيخ نور الدين التراب مع أعمامه وأبناء أعمامه وكثير من أهل البلدة على أجساد وعظام أجداده وهم يقرأون القرآن ويدعون الله لهم وللمسلمين أجمعين بالمغفرة والجنة . يلقى الشيخ بآخر حفنة من تراب يتبعها بكلمته للشيخ سلامة .

ــ يا الله السلامة ياشيخ سلامة . . . الملتقى قريب .

ويغادر المكان فيجد الشيخ محمد عبد العزيز أمامه .

ــ هذه حال الدنيا ياشيخ نور الدين .

ــ الدوام لله ياشيخ محمد .

يذهب الشيخ محمد عبد العزيز إلى مقبرة والده بينما يمضى الشيخ نور الدين عائداً إلى مسجد أبو الحجاج مطأطىء الرأس حزيناً . يسير بجواره الشيخ الشافعى طيلة الطريق لا يقول أحدهما للآخر كلمة فقد انغرس معنى الموت فى قلوبهم بعمق فأحدث الصمت . سار وراءهما محمود . . . وقد غلبته مشاعر شتى فهذا اليوم تاريخ جديد فى حياته يمده إلى أجداده وإلى أرضه وتراثه لا يشعر بذلك الحزن الذى يشعر به والده ولكنه يشعر أن شيئاً ما قد كسر فى دائرة حياته وأن شيئاً جديداً لابد أن يبدأ . إحساس غامض تبدأ معه الحياة كما يبدأ الموت .

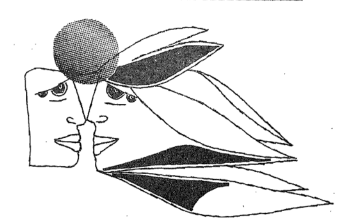
وصل محمود إلى أطلال الساحة فوجد الشيخ نور الدين ومعه عمه الشيخ الشافعى ينظران إليها وقد غابا فى صمت عميق . ثم رأى والده ، والشيخ الشافعى فى بكاء عميق .

(١٠)

كان فى نية الشيخ نور الدين أن يذهب إلى منزله بصحبة ابن عم أبيه الشيخ الشافعى غير أنهما بدلا من أن يتجها إلى المنزل سارا مع النيل حتى اقتربا من الجبانة القديمة فعرجا عليها وهما لم يتوقفا عن قراءة القرآن ترحما على الموتى ؛ ثم اتجها إلى أطلال الساحة . . ابتعد كل منهما عن الآخر وهو ينظر إلى البقايا . . . لا شك أن كلا منهما كانت تثير شجونه أشياء مختلفة عن الآخر فكلاهما كان غارقا فى نفسه لحظة مع أفكاره يسترجع ماضيه مع الساحة وما يمثله هذا الماضى لكل منهما .

كان الشيخ نور الدين ينظر إلى الأطلال ويطيل النظر . . . يتمتم بكلمات خرج صوته هامسا ولقد أخذوك منى أيتها الحبيبة . . . ولكنها ارادة الله . . .) رفع عينيه فالتقيتا بالبربة . . . نقل ناظريه حولها ثم تركزتا فى طاقة البربة . . . البعد بين هذه الطاقة وبين الأرض كبير الآن . . . لقد كان لا يزيد على طوله كثيراً . . . كم كانت هذه البربة قريبة إليه . كان يحبها حبا لا يقل عن حبه للساحة . . . الفرق بينها وبين الساحة أنها كانت له وحده بينما كانت الساحة للناس جميعا . إنه يذكر أنه كان يتسلق جدرانها وهو ابن الثانية عشرة من عمره . . . كم كان سعيدا وهو يرى من هم فى سنه ينظرون إليه فى إعجاب .

شعر يوما بالرغبة فى أن يتسلقها . . . لم يكن هناك أحد يشاهده . . . توقف عند الطاقة . . . داخلها . . . أخذ ينظر إلى القاع وجده مظلما . . . اهتز وسقط على يديه فى قاع البربة . . . كانت الأرض حنونا عليه لم يصب بأذى . . . هب واقفا . . امتلأ بالخوف . . . أخذ يرتعش فهو يعلم أن البربة مسكونة بالجن والعفاريت . . . استجمع نفسه . . فكر أن يتسلق الحائط فوجد أن ذلك مستحيل . . . الحائط ناعم ليس فيه شقوق يتحسسه بيديه فهو عاجز عن الرؤية . . . حاول ثانية . أدرك صعوبة التسلق فالحائط يميل تجاهه بعكس الحائط الخارجى . . استسلم لعجزه . . . تذكر الجن والعفاريت . أخذ يصرخ دون توقف «الحقونى» . . . طال صراخه . . لم يلحقه أحد . . . توقف عن الصراخ . . . أدرك أنه سيموت إذا لم ينقذه إنسان . . . أخذ يفكر فى طريقه للخروج من البربة . . . لا يدرى ما يصنع ؟ أخذت عيناه تتعودان الرؤية فى الظلام . رأى الجن والعفاريت واقفة على الحائط أمامه . . خاف . . التصق بالحائط . . . نظر جواره إلى الناحية اليمنى وجدها واقفة . . . أدار وجهه للناحية اليسرى . أدرك الحقيقة . . إنها مجرد صور . . أخذ يمعن النظر فى الوجوه المحفورة على الحائط . . صور لفرسان محارب . . وأسرى . وأخرى لرجال يقفون فى وقار مبتسم . . . إنه يعرف هذه الوجوه . تشبه وجوه أعمامه وأبناء أعمامه . . . رجل عار يظهر عورته . رأس كلب . . وجه قط . . صورة صقر . . جسد تمساح . . . العالم كله هنا . . توقف عند صورة امرأة تحمل طفلا بين يديها تقف وقفة ملوكية . . شدته عيونها . . . تنظر إليه تناديه . . أخذ يتأمل . . . شعر بأنه يعيش فى عالمه . . . وأن شيئا يسحبه إلى السماء . . . يشده نحو قوة عليا تسيطر عليه . . شعر بحب الله . . حبا بلا رهبة صافيا نقيا . . . تحرك داخل الفناء فى البربة . . . أصابه يقين أن هذا المكان مقدس مثله مثل المسجد ، أو الساحة . . . إنه مسجده هو . . . صنعه الله له ليصلى فيه بجوار هذه الوجوه التى يعرفها . . . تذكر جده الكبير أبو الحجاج فقد بنى مسجده فى مثل هذا المكان . . وقف وسط الفناء . . . تصور مكان القبلة نوى الصلاة . . . أخذ يرفع صوته وهو يرتل القرآن



الكريم .. أنهى صلاته وعاد إلى ترتيل القرآن . وجد متعة وهو يرفع صوته بالورد الذى يتلوه أهله فى كل مناسبة دينية حين أخذ ينشد :

تباركت يا الله ربى لك الثنا

لم يكن ينشدها وحده . . . إنه متأكد من ذلك فلقد تعالت أصوات أصحاب هذه الصور خرجوا من أماكنهم . . . شاركوه الذكر . . هذا المكان لا شك مقدس . إنه يشعر لأول مرة بمعنى الكلمات وحقيقة الإيمان . . حتى الصلاة لم تعد تقليدا تعوده عن أهله إنه يؤديها بفهم عميق . . . عرف خشوع الإيمان . . . الوقت يمر فلا يشعر به . . . حل الظلام . . . لا يرى أحدا ولكنه يسمع أصواتا تذكر الله معه . . . لم يفكر فى الخروج من البربة . . . حين يتعب سينام مع أهله . . . نعم إنهم أهله . . . وجدهم . . . اكتشفهم . . . مشكلة الجوع ستحل . . . هو غير جائع الآن ، لا يجب أن يفكر فى الجوع حتى يشعر به وعلى أية حال فهى مشكلة جماعية ما يصيبه يصيبهم . . ولابد أن هنا طعاما للجميع . . . سمع حركة الفئران والسحالى . . تضايق أن يسكن مسجده فئران وسحال . . أخذ يقرأ سورة ياسين . . وصل إلى الآية «سلام قولا من رب رحيم» توقف فقد رأى ضوءا يسقط من الطاقة وسمع صوتا ينادى :

ــ يا نور الدين . . . يا نور الدين . . .

عرف صاحب الصوت . . ابن عمه الكبير يونس أبو أحمد .

ــ أيوه يا شيخ يونس .

ــ أنت هنا . . . إيه اللى جابك هنا . .

أدرك نور الدين أن أهله قد تغيبوه فأخذوا فى البحث عنه ، ولكن كيف عرفوا أنه فى البربة .

لم يكن نور الدين يعرف حقيقة ما حدث . لقد كان أول من لاحظ غيابه عمه أحمد ، سأل عنه . لم يجده ، تصور أنه ذهب إلى البيت ولكنه حين عاد إليه بعد صلاة العشاء لم يجده هناك . سأل عنه والدته التى كانت بدورها قلقة لغيابه . قال الشيخ أحمد :

ــ لازم مع أبوه فى الزرع فى مشايخ عطية .

وقبل أن ينتهى من عبارته كان والد نور الدين يدخل المنزل عائدا من الحقل دون أن يكون نور الدين معه . . . اهتز البيت اهتزازاً شديدا لغياب نور الدين . سأل عنه ابنه محمد صاحب نور الدين فأجاب بأنه لا يعرف مكانه .

صرخت الأم فقال يونس الابن الكبير لأحمد :

ــ متخافيش يا خاله . . . أنا حجيبو من تحت طقاطيق الأرض .

ثم خرج ليأتى بنور الدين . كان اتجاهه بيت بصيرى العبادى صاحب نور الدين . سأل عنه أمه فأخبرته بأنه غادر المنزل منذ أكثر من ساعة . ظن يونس أن نور الدين خرج مع بصيرى . ولكن أين ؟ سمع يونس صوت أخيه محمد يناديه :

ــ بصيرى بيحاول يركب البربة .

أسرع يونس ليرى بصيرى .

ــ يا واد انزل . . لتقع . .

أدرك يونس أن نور الدين فى البربة .

استغيب بصيرى نور الدين . أحس بأنه لابد أن يكون قد حاول تسلق البربة فسقط فى قاعها ، ولم يرد أن يبلغ أحدا حتى لا يعاقب نور الدين ، وفكر أن يخرجه منها بنفسه . . كان يعلم أن الأمر صعب عليه ولكن المحاولة لن تضر . فالبربة خطر . فيها عقارب وحيات وعفاريت وجن . وحين سمع صوت الشيخ يونس تنفس الصعداء فهو لم يفش عن صديقه سرا .

صرخ يونس :

ــ الواد شقى ومش حيجيبها لبر .

أنا حجيبه واكسر رأسه علشان ميعملهاش تانى . . .

كان الناس قد تجمعوا حول البربة ومعهم مصابيح غازية ، وقد أحضر يونس حبلا ثم تسلق البربة حتى وصل إلى الطاقة وبعد أن نادى نور الدين ألقى إليه بحبل .

ــ اربط الحبل كويس فى وسطك واسمك فيه .

فكر يونس أن يضرب نور الدين بقسوة بعد أن يخرجه من البربة إلا أنه لم يصنع ذلك بل ولم يقل له كلمة تأنيب . . لقد سمعه يقرأ القرآن فى الخرابة . . . غريب نور الدين . نظر إليه . . فى جهه شىء جديد يخرج به من البربة يدفع يونس لاحترامه . . . فقال لنفسه «فى نور الدين سر.الله وحده أعلم به كيف ينزل هذه البربة المخيفة ولا يظهر عليه الخوف» .

فكر عمه الشيخ أحمد أن يمسك برأسه ويقرأ له القرآن ليحصنه من الشياطين التى تسكن البربة إلا أن وجه نور الدين جعل العم يتوقف عن صنع ذلك فقد شعر أن ابن أخيه «محصن من كل شيطان لئيم» . الشىء الغريب الذى يتذكره نور الدين أن أحدا لم يقل له لا تذهب ثانية إلى البربة . . . يبدو أن الجميع قد أدرك أنه سيذهب إليها . .

لقد فكر طويلاً فى الوسيلة التى يدخل بها البربة ثم يخرج فى الوقت الذى يريد . . . هداه تفكيره إلى أن يأتى بحبل طويل فهو يريد أن يلتقى بأهله وصحبه يذكر الله معهم وبينهم . . . لن يفهم أحد هذا . . . لن يدرك أحد ما يحس به . . . فهذا سره الذى لا يجب أن يطلع عليه غير الله .

هداه تفكيره إلى أن يأتى بحبل طويل يربطه فيما بين رأس تمثال رمسيس المجاور للبربة وتاجه ثم يتسلق البربة ويلقى بالحبل من الطاقة وينزل به وبعد أن يصلى ويعيش مع وجوه أهله المرسومة على الجدران يؤدى فرائض عبادته . . . كان عمره خمسة عشر عاما حين حاول ذات يوم أن يتسلق البربة كعادته حين فوجىء بشخص يمنعه من تسلقها غفير جديد من خفراء الآثار . .

ــ ياد ابعد .

ــ لأ مش باعد

ــ ان مبعدتش حوديك فى داهية .

اقترب الرجل من نور الدين وحاول أن يدفعه بعيدا عن البربة فإذا بنور الدين يحمل الرجل ويلقيه على الأرض فيأخذ الرجل فى الصراخ فيأتى لنجدته عدد كبير من خفراء المعبد . يأخذ نور الدين فى مصارعتهم فيراه بصيرى العبادى وابن عمه محمد فيأتيان لنجدته . . لم يكن نور الدين فى حاجة إليهما فقد استطاع أن يختطف عصا من أحدهم وأخذ يضرب بها الخفراء الذين عجزوا عن النيل منه . تروى الروايات أن وجه نور الدين قد تغير وكأنما لبس لبدة أسد . بصيرى العبادى يحلف بأن الخضر عليه السلام قد مسه بقوته العظمى حتى أن محمداً وبصيرى العبادى وقد جاءا لينقذاه خافا أن يقتل نور الدين الخفراء فأخذا يمسكان به ليمنعاه عنهم ، لكن نور الدين لم

يهدأ ، ضرب محمد وبصيرى . قال محمد «ربنا يستر» . وستر الله فقد وصل يونس مسرعا من الساحة ليصرخ فى نور الدين .

ــ ايه ده يا نور . . . انت بتشتغل عصبجى .

تسمر نور الدين فى مكانه حين سمع صوت ابن عمه الكبير .

ــ روح اسبقنى ع الساحة

حاول الشيخ يونس أن يهدىء الرجال . أخذهم إلى الساحة ، فالموقف معقد جدا لقد كسر ذراع رجل منهم ، وأصاب اثنين برضوض شديدة . هدأ الشيخ أحمد الرجال واعتذر لهم عن فعلة ابن أخيه . . . تألم الشيخ لما صنع نور الدين وعندما رآه أمامه صرخ فى وجهه :

ــ يانور . . . متى كنا أهل قتال ومشاجرة . .

يا نور . . لا تخرج أهلك عن سلامهم . .

يا نور . . اتق الله فى أهلك وهم أهلك لقد أعطاك الله القوة فلا تستخدمها إلا فى موضعها . يانور ما ذنب هؤلاء الناس . . يا نور اتق الله فى قوتك . وقبل رأس الناس الذين أسأت إليهم .

كان نور الدين مطرقا . . انهم يحرمونه من المكان المقدس الذى يخلو فيه للقاء ربه . . . وها هو يرتكب جرما لم يصنعه من قبل أحد من أهله . . . قال لنفسه «يا الله . . ماذا اصنع ؟» .

وهنا ارتفع صوت من خارج الساحة

ــ يانور الدين . . يانور الدين

يعرف نور الصوت جيداً فهو صوت الشيخ الطيب . هرول إلى الخارج بينما وقف كل الرجال فى الساحة احتراما له وتقدموا ليستقبلوه وقد بهتوا للمفاجأة .

عندما خرج نور من باب الساحة كان الشيخ الطيب يصعد مهرولا السلالم المؤدية للباب . كان يسير وسط السلالم وقد رفع يده اليمنى إلى الهواء كمن يتحسس حائطا تقوده داخل الساحة . لو أن نور الدين والموجودين فى الساحة لم يكونوا يعلمون بفقد الشيخ لبصره لما تصور ذلك إنسان .

ــ شيخنا

ــ يا نور الدين . . يا نور الدين .

أمسك نور بيد الشيخ الطيب وهو يدخل الساحة . تقدم الشيخ أحمد أبو الدقون ليرحب بالشيخ بينما كان يستمر فى حديثه لنور .

ــ يا نور الدين . . لا تبحث عن الخلوة بعيدا عن الناس . .

فأنت للناس . قد يخلو العبد إلى الله وهو بين الناس . اللهم اغفر لنور الدين .

أمسك الشيخ أحمد أبو الدقون بيد الشيخ الطيب الأخرى ــ وقد أدرك أن هناك شيئا لا يعلمه بين هذا الغلام وبين الشيخ الطيب ــ فهو يرى ما لا يراه المبصرون .

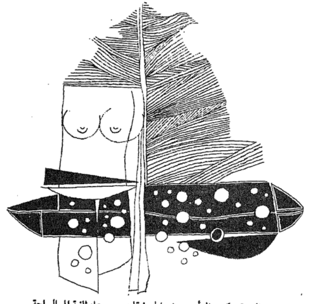
قبل نور الدين يد الشيخ الطيب ولم يكلمه فى شىء وذهب إلى الرجال ليصافحهم فوجدهم لم يكونوا فى حاجة إلى مصافحته فلقد غفروا له .

ــــــــ

منذ هذا اليوم أصبحت البربة جزءا من المعبد .

بدأ الحفر فى داخلها ليزيلوا التراب حتى تكون صالحة للأجانب . . . صنعوا سورا حولها . وضعوا قانونا يعاقب مخترقها . .

عندما علم بأن من يريد دخول البربة عليه بتصريح خاص من مصلحة الآثار حصل على التصريح دخلها فتألم كثيرا . . . ليست هذه بربته . . . لم يجد أهله هناك . . . وجد صورا . . . لقد اختفى أهله عندما حاولت مصلحة الآثار أن تكشف أسرارهم . . ضاعت البربة أخذها منه اللصوص . . . سرقوها .



خرج من البربة منكس الرأس ينهش الحزن قلبه . . . عاد ثانية إلى الساحة . . . رآه عمه . . استغرب من منظره . . . ناداه .

ــ يا نور الدين . . . إيه فيه . . مات لك ميت انهارده .

أطرق نور الدين وخرج من الساحة وأخذ ينظر إلى جدار البربة وهو يكلم نفسه «نعم مات لى ميت ياعم» وأجهش فى البكاء .

لقد ضاعت منه البربة . . . والآن تضيع منه الساحة . . أخذوا واحدة وهدموا الأخرى من أجلها . . . راح فى نشيج قوى . . . الغريب أن عمه الشافعى كان قد بدأ البكاء معه فى نفس اللحظة .

* * *

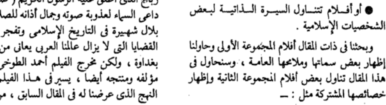
(١١)

لم يستمر غضب الأهالى كثيرا لسرعة نقل رفات الأجداد دون احتفال . فقد أدركوا الموقف ، وتقبلوه واستمر فى احتفالاتهم غير أنها لم تستمر طويلا فبعد أن نضجت لحوم النذور وأكلت ذهب كل فرد الى بيته غير أن الأحاديث أخذت تنتقل من مكان إلى مكان عن كرامات الأجداد ، فقد ارتفع ماء النيل فجأة بشكل يدعو للدهشة ويبشر بفيضان رخى بعد تأخر وصوله . وحديث آخر يذكرونه عن الشيخ نور الدين بأن الأجداد ظهروا له فى المنام وطلبوا منه أن يدفنهم فى صمت . كانت هذه هى أحاديث اليوم الأول . . ماذا يمكن أن يقول الناس غدا فالنساء العاقرات توافدن على الجبانة وعلى المقبرة الجديدة بالسيد يوسف يطفن حولها سبعا . من يدرى مايخفى الغد لهؤلاء النسوة . . تكلم الناس فى أشياء كثيرة عن الشباب الذى يعمل فى السياحة ولم يهتم بأن يحضر ساعة إخراج الجثث والذين حضروا جاءوا مع وفود سياحية ليروا السياح تقاليد الأقصر وأكثر من نالت ألسنة أهل الأقصر مرشحو الانتخابات فإنهم جميعا خرجوا اليوم لزيارة القرى المجاورة وعلموا من أهل القرى التى زاروها أن أهم رجالاتها فى زيارة للأقصر للاحتفال بنقل رفات الأجداد . والغريب أنهم تضايقوا لا لأنهم لم يحضروا لحظة نقل الرفات وإنما لأن فرصة الدعاية لأنفسهم بين الجماهير القادمة من الريف قد ضاعت ، فمدينة الأقصر لا ثقل لها من حيث عدد الأصوات الانتخابية فمعظم الناس لا يثقون فى الا نتخابات وفى المرشحين ومعظمهم لا يذهب ليدلى بصوته فى صناديق الا نتخابات ومن يدلى بصوته فإنما يذهب مجاملة لمرشح من المرشحين ، ولكن قوة الأقصر تكمن فى أجهزة دعايتها القوية والمؤثرة على الفلاحين الذين يفدون كل يوم لقضاء حاجاتهم فى البندر .

الإسلام في السينما المصرية

٢

هانى الحلوانى



توصلنا فى الأسبوع الماضى إلى أن الفيلم الدينى فى مسيرة السينما المصرية قد اتخذ أحد المسارين الآتيين :

● إما أفلام تتناول البعثة المحمدية كمجرد صوت عارض فى حياة سكان الجزيرة العربية .

● أو أفلام تتناول السيرة الذاتية لبعض الشخصيات الإسلامية .

وبحثنا فى ذات المقال أفلام المجموعة الأولى وحاولنا إظهار بعض سماتها وملامحها العامة ، وسنحاول فى هذا المقال تناول بعض أفلام المجموعة الثانية وإظهار خصائصها المشتركة مثل : ـــ

● بلال مؤذن الرسول (١٩٥٣)

يتناول هذا الفليم حياة الصحابى الجليل بلال بن رباح الذى أطلق عليه الرسول الكريم (صلعم) لقب داعى السماء لعذوبة صوته وجمال أذانه للصلاة ، وسيرة بلال شهيرة فى التاريخ الإسلامى وتفجر الكثير من القضايا التى لا يزال عالمنا العربى يعانى من بعض منها بغداوة ، ولكن مخرج الفيلم أحمد الطوخى وهو طبعا مؤلفه ومنتجه أيضا ، يسير فى هذا الفيلم على نفس النهج الذى عرضنا له فى المقال السابق ، من تجمد على الحقائق التاريخية ، وضعف فى المعالجة السينمائية وفقر فى اللغة السينمائية .

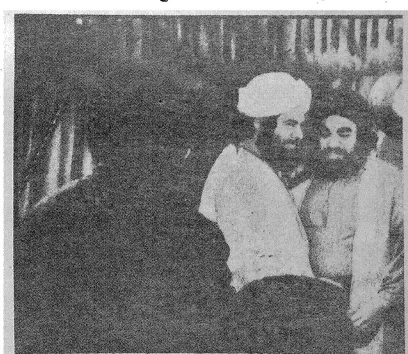
■ خالد بن الوليد (١٩٥٨)

تجربة فاشلة لحسين صدقى منتج ومخرج وبطل هذا الفيلم ، فهو يستغل شهرة سيف الله المسلول خالد بن الوليد لاستعراض عضلاته كنجم سينمائى له شعبيته فى تلك الفترة ؛ فرغم أن الدولة قد وفرت له كل الإمكانيات اللازمة لصنع فيلم تاريخى يليق بعظمة الشخصية الإسلامية ، ورغم أن الفيلم قد تم تصويره بالألوان والسينما سكوب ؛ إلا أن حسين صدقى لم يرفى شخصية هذا القائد الإسلامى العظيم إلا العاشق الموله بحب فتاة جميلة (ليلى « مريم فخر الدين » ، ويحارب الإسلام فى وقت فراغه من الحب ، ثم فجأة يؤمن بهذا الدين الجديد الذى يحاربه) ، ويتسبب فى إيقاع الهزيمة به فى غزوة أحد بلا سبب ، رغم خطورة مثل هذه اللحظة فى حياة الإنسان ، فيكافئه حسين صدقى على إسلامه بقتل زوج ليلى فى حروب الردة ليستطيع هو الزواج بها ، وكل هذا يهون بجانب حالة اليأس الفظيعة التى تنتاب خالد بن الوليد عندما نحاه الخليفة عمر بن الخطاب عن قيادة الجيش ، هذه الحالة من اليأس التى أدت به إلى فراش المرض ومن ثم إلى الموت ، رغم أن التاريخ ينفى مثل هذه الحالة ويكفينا فى هذا المقام ما أورده كاتب كالعقاد حول هذه الواقعة بعد أن ناقش كل الآراء التى أثيرت حولها فى كتابة « عبقرية عمر » (ص ١٥٨) : « ومن الحق أن يقال أن قضية خالد قد أرتنا مروءة خالد كما أرتنا مروءة عمر ، وقد عرضت لنا هذا البطل فى صفحتيه فإذا هو بطل الفؤاد فى ولايته وبعد عزله ، وفى شدته على عدوه وطاعته لأميره » . وعلى المستوى السينمائى نجد أن حسين صدقى فشل فى استغلال الامكانيات التى أتيحت له ليقدم فيلماً جيداً بل جاء الفيلم مملاً خاصة فى مشاهد المعارك التى جاءت شديدة السذاجة وظهر خالد بن الوليد فى هذه المعارك كراقص استعراضى فى فرقة استعراضية فاشلة .

● رابعة العدوية (١٩٦٣)

هو فيلم من فيلمين قدما حياة المتصوفة رابعة العدوية أخرج أحدهما عباس كامل وجسدت الشخصية « عايدة هلال » وأخرج الثانى نيازى مصطفى ومثلت الشخصية « نبيلة عبيد » والفيلم الثانى يعتبر أفضل الفيلمين وفى رأيى أنه أفضل هذه المجموعة على الإطلاق ولا يعنى هذا الرأى أنه فيلمٌ جيدٌ بصفة مطلقة ولكن جودته تقاس بالنسبة لهذه النوعية من الأفلام التى قدمتها السينما المصرية .

والفيلم كبقية الأفلام اقتصر من جوانب السيرة على الجانب القصصى فقط ولم تجذبها إلى سيرة رابعة أو السيد البدوى (قدمت السينما المصرية قصته فى فيلم من أخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٥٣) إلا الجانب العاطفى أو الجنسى فى السيرتين . فرابعة كما هو معروف عاشت المرحلة الأولى من حياتها كأمة بغى حتى التقت بزاهد من الزهاد الذين كانوا ينتشرون فى تلك



الفترة من فترات العصر العباسى فحول مجرى حياتها إلى الوجهة الصوفية التى نعرفها جميعاً ، ولكن السينما فى تقديمها لهذه الصوفية الكبيرة تركز تركيزاً كبيراً على المرحلة الأولى ثم عند تقديمها للمرحلة الثانية تقدم فهماً ساذجاً ، إن لم يكن غبياً لمفهوم الولاية فى التصوف الإسلامى ويقدم صناع الفيلمين فهماً لكرامات الأولياء أقرب ما يكون لألعاب الحواة ، بل إن فيلم نيازى مصطفى يقدم مشهداً يؤدى فيه أتباع رابعة صلاة الجماعة بشكل مضحك . والجدير بالذكر أن الفيلمين حاولا استغلال النجاح الكبير الذى حققه المسلسل الإذاعى « شهيدة الحب الإلهى . . رابعة العدوية » الذى أخرجه الراحل عثمان أباظة فأسرع تجار السينما بانتاج هذين الفليمين اللذين خرجا كصورة مشوهة لأصل أكثر من جيد .

● الشيماء (١٩٧٢) :

تاريخياً ؛ الشيماء هى أخت الرسول (صلعم) فى الرضاعة وقد أسلمت بمجرد سماعها بنبأ الدين الجديد إلا أن زوجها أصر على شركه حتى عندما أسر فى معركة مع جيش المسلمين وأفرج عنه الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه اكراماً لأخته وزيادة منه فى برها واكرامها ، أفرج عن كل من أسر معه ومع ذلك لم يؤمن بيجاد (زوج الشيماء) بهذا الدين إلا فى آخر أيامه .

وسينمائياً حاول هذا الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى ، أن يتجنب الأخطاء التى وقعت فيها الأفلام السابقة ، فجاء أسرع إيقاعاً وأكثر إحكاماً فى تحريك المجاميع ، إلا أنه وقع فى هاوية الأسلوب الهوليوودى فى تقديم الفيلم الدينى والتاريخى فمخرجه يتباهى دائما بأنه تلميذ لسيسل دى ميل أسوأ مخرجى السينما الأمريكة الهوليوودية ، بنزعته الصهيونية فكراً ، وأفلامه التجارية أسلوباً ، فتلميذ دى ميل يسرف فى استخدام حركة الكاميرا بمبرر وبدون مبرر ، حتى أنه فى أحد المشاهد استخدم حركة العدسة « الزووم » أكثر من عشر مرات دون مبرر درامى واحد ، كذلك فإنه يقدم شخصية الرسول الكريم (صلعم) فى صورة الديكتاتور المستبد برأيه خاصة فى واقعة الإفراج عن الأسرى إكراما للشيماء متجاهلاً فى ذلك كل منطق إلا منطق مجاملة أخته فى الرضاعة ، وقد أفرط تلميذ دى ميل فى استخدام الأغانى التى تميل إلى التطريب فكانت عاملاً آخر مساعداً فى عرقلة الحدث الدرامى وتدفقه .

وهذه هى : أهم الأفلام التى قدمتها السينما المصرية عند تناولها للدين الإسلامى ويمكن مما سبق استخلاص السمات المشتركة لهذه الأفلام فيما يلى :

● النمطية فى بناء هذه الأفلام درامياً فكلها تسير وفق « باترون » جاهز يبدأ باستعراض الانحلال الخلقى والإجتماعى استعراضاً مسطحاً يهدف إلى الترفيه وتهيأة المشاهد لتلقى الجرعات التالية من مشاهد التعذيب لمجموعة المؤمنين برسالة الإسلام وأخيراً انتصار الدين الجديد على المشركين ودخول الناس فى دين الله أفواجاً .





● جاء ظهور الدين الإسلامى فى هذه الأفلام ، كمجرد حادث عارض ومباغت ، لا مبرر له إلا عبادة الأوثان ، التى كانت سائدة قبل ظهوره ، وكل مهمته أن يقضى عليها ، ويدعو الناس لعبادة الله الواحد الأحد ، وبالتالى تجاهلت هذه الأفلام أثر الإسلام كثورة إجتماعية بالدرجة الأولى ، لها ما لها من نتائج سياسية وإقتصادية بعيدة المدى ، اللهم إلا إشارات على استحياء ، كانت تظهر بين حين وآخر ، فى فيلم واحد هو فجر الإسلام لصلاح أبو سيف .

أغفلت هذه الأفلام الدور التآمرى لليهود فى مناهضة الرسالة المحمدية ومحاولاتهم للنيل من صاحبها (صلعم) وإنما كان اليهودى فى هذه الأفلام مجرد صورة مشوهة ورديئة لشيلوك شكسبير ، أى التاجر اليهودى الجشع جشعاً مادياً ، وما مقاومته للدين الجديد إلا حرصاً على مكاسبه المادية فقط ، وخشية من دين جديد يدعو إلى عبادة إله واحد وهذه فى حد ذاتها مغالطة تاريخية فاليهود قبل كل شىء يؤمنون بإله واحد هو « الرب إله اسرائيل من الأزل إلى الأبد » . . وإنما مقاومتهم لهذا الدين الجديد ترجع إلى أن هذا النبى ليس منهم وهم « شعب الله المختار » من جهة ، ومن جهة أخرى تخوف اليهود من عواقب انتشار هذا الدين ، وتأثيره عليهم اقتصادياً وإجتماعياً بما يدعو إليه من مبادىء .

● سيادة الفكر الغيبى ، وغلبة التواكلية على كل الشخصيات ، وتراجع كل القيم الإيجابية ، فالسينما كأحد الفنون التى يجب ألا تكتفى بتفسير الواقع ، وإنما يجب أن تسعى إلى تغييره نحو الأفضل ، هذه السينما من خلال أخطر الموضوعات التى تتناولها ، وهو موضوع الدين الإسلامى بكل ما يحمله من قيم إيجابية تروج للفكر الغيبى والقيم السلبية فالسماء ستتكفل بحل كل المشاكل وما على الإنسان إلا الاكتفاء بالصلاة والعبادة فقط . ويستحسن أن يعتزل العالم أيضاً فهذا سيكون أجدى وأسرع فى حل كل شىء .

● النمطية فى رسم الشخصيات ، فكفار قريش دائماً يرتدون السواد ، كثيفو شعر الحاجبين ، يزمجرون ويضحكون بلا سبب ، أقوياء قوة تجبر المشاهد على احترامهم رغم كل شىء ، أما المسلمون فهم الصورة العكسية لصورة الكفار ، يرتدون الملابس البيضاء بعد أن يهذبوا لحاهم وشعر الحاجبين ، يبكون بلا سبب ويتطلعون إلى السماء دائماً وهم يرتلون آيات قرآنية ، عادة يصطبغ أداء الممثلين فى المرحلة الإيمانية بصبغة ميلودرامية فجة (بلال مؤذن الرسول) .

● الشخصيات الإسلامية البارزة ، تقدمها السينما المصرية فى صورة البطل السوبرمان ، اقتداء بأبطال أفلام الغرب الأمريكية (خالد بن الوليد) وليس هذا بمستغرب من سينما نشأت فى أحضان السينما الهوليوودية ، وتشبع مخرجوها بهذه السينما سواء بالاحتكاك المباشر أو الغير مباشر .

● لا شك أن معظم هذا السلبيات فى تقديم التاريخ الإسلامى أو الشخصيات الإسلامية يرجع إلى عدد من المحظورات الرقابية وأهمها عدم إظهار الرسول الكريم (صلعم) وعشيرته وخلفائه الراشدين والعشرة المبشرين بالجنة ولكن هذا لا يعنى أن يتورط صناع هذه الأفلام فى مثل هذه السلبية والسطحية فى تناول هذه الموضوعات الهامة ، إلا إذا كان الهدف منها هو تقديم دروس فى التاريخ الإسلامى للأطفال وحتى هذه الدروس تغنى عنها الكتب المحققة تحقيقاً علمياً ودون الحاجة إلى أفلام تغص بمشاهد إباحية لمجرد تقديم الجنس اجتذاباً لغرائز المتفرج ومشاهد تعذيب بشعة لدغدغة مشاعره العدوانية البدائية بما يستتبعه من تحريف فى الحقائق التاريخية أو أغفال بعض هذه الحقائق عن جهل أو عن سوء نية لتبقى لنا أفلام تدور فى فراغ فلا هى تناولت الماضى ولا هى أسقطت هذا الماضى على قضايانا المعاصرة ورغم هذا توقفت السينما عن تقديم هذه النوعية من الأفلام نظراً لتكاليفها الباهظة وصعوبة توزيعها على نطاق واسع بما يكفل لمنتجيها تحقيق الأرباح المادية المرجوة وسلمت الراية للتليفزيون (العام !! الخاص) ليتكفل هو بمعرفته بتشويه تاريخنا العربى الإسلامى ببراعة تثير الغثيان كلما شاهدنا أحد هذه الأعمال ●

المبدع والمتلقى بين الفردية والجماعية

يوسف الشارونى

العامل المشترك البسيط لجمهور السينما أقل بكثير من العامل المشترك لجمهور مسرح أو حفلة موسيقية . فمجرد حضور مسسرحية حديثة فى مدينة كبرى تقوم بها فرقة مسرحية لها شعبية ، يقتضى بعض الاستعدادات الداخلية والخارجية : مثل حجز المقاعد مقدما والحضور فى وقت محدد ، والتأهب لمهمة تملأ وقت السهرة . على حين أن المرء يحضر السينما ربما بطريقة عابرة ، وفى أى وقت إذا كان العرض مستمرا . ويربط هاوزر بين وجهة النظر العادية التى يتخذها الفيلم ، والطابع الارتجالى غير المتكلف الذى يتسم به ارتياد السينما . ويرى أن هناك جهدا مبذولا من أجل جذب أعداد أكبر من المستهلكين ، بغية تغطية نفقات الاستثمار المتزايدة . ولقد كان من الممكن تغطية التكاليف اللازمة لأوبريت عن طريق مسرح متوسط الحجم ، بينما كان على الفرقة الاستعراضية أو فرقة الباليه الكبيرة أن تسافر من مدينة كبيرة إلى أخرى لكى تغطى نفقاتها . أما الفيلم الكبير فينبغى أن يسهم فى تمويله رواد السينما فى العالم بأكمله لكى يغطوا رأس المال المستثمر فيه ، وهذه الحقيقة تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى إنتاج الفن ، فهى لم تستطع أبدا عن طريق مجرد حضورها العروض المسرحية فى أثينا وفى العصور الوسطى أن تؤثر فى أساليب الفن تأثيرا مباشرا . فدخول المسرح الإغريقى لم يكن مجانيا فحسب ، بل كانت الدولة تمنح كل مواطن مكافأة كتعويض جزئى عما يضيع عليه من كسب بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذى كان يدوم اليوم كله ويستمر ثلاثة أيام . وكانت هذه المكافأة تسمى بدل مسرح . وكان الجمهور يستفتى فيما يعرض عليه ، فقد كانت تعقد مسابقات سنوية خلال هذه الأيام الثلاثة ، يخصص كل يوم فيها لشاعر من كبار الشعراء يعرض فيه ما كان يسمى رباعية مؤلفة من ثلاث مآسى أى تراجيديات ، ثم مسرحية رابعة هزلية ساتير Satire ، ويمنح الفائز غصن الزيتون وينقش اسمه على لوحة الخالدين . ولكن منذ أن ظهرت الجماهير بوصفها جماهير مستهلكة وأصبح أفرادها يدفعون الثمن الكامل لمتعتهم ، عندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها اموالهم عاملا حاسما فى تاريخ الفن وأحيانا مايكون تملقهم أو عرض ما يغريهم ـ وإن لم يكن فى صالحهم ـ سمة أخرى من السمات التاريخية لوسائل الاتصال الجماهيرى .

ـ وإذا كان استخدام الآلات فى الإنتاج قد أخذ يوفر من مجهود الإنسان العضلى ، فانه قد استبدل بهذا المجهود مجهودا آخر لا يقل قسوة واستهلاكا للإنسان وهو المجهود العصبى . فسائق السيارة أو الجرار مثلا قد يظل جالسا ست ساعات أو أكثر دون أن يبذل أى مجهود عقلى ، ولكن مع ذلك يبذل مجهودا عصبيا قاسيا بيقظته المستمرة وانتباهه المتصل . وقد أثبت علم التشريح أن الجسم أكثر عجزا عن تجديد النشاط العصبى منه عن تجديد النشاط العضلى . ولو أننا أضفنا إلى كل ذلك مشقات الحياة العصرية التى تزداد تعقيدا بالقياس إلى الحياة البدائية القديمة ، لأدركنا مدى عجز الإنسان المعاصر عن توفير مايلزم من جهد وطاقة للقراءة ، بحيث يتضح لنا الاساس العضوى والنفسى الذى تستند إليه الإذاعة وغيرها من اجهزة السمع والبصر فى منافستها للقراءة . فهذه الأجهزة تستمد قوتها من قانون إنسانى عام هو قانون أقل الجهود وجاذبية هذا القانون للإنسان المجهد فى عصرنا الحاضر . فالناس ينظرون إلى هذه الأجهزة نظرتهم إلى أجهزة التسلية والترفيه ، والثقافة تطلب حالة نفسية جادة وتأهبا إراديا لتحصيلها ، ثم مجهودا حقيقيا يجب أن يبذل فى سبيلها .

ولكن من ناحية أخرى يمكن القول أن الإذاعة بتقديمها للمسرحيات تعزز أهمية النص الأدبى للمسرحية ، ولا تدع حركات التمثيل أو المناظر تطغى على ذلك النص ، حيث يمكن القول أن الإذاعة تؤدى إلى تعزيز الأدب التمثيلى وتقريبه من اهتمام عامة الناس . وذلك لأن حسن الإلقاء والتنغيم وحسن استخدام المؤثرات الصوتية يضاعف من قوة تأثير النص الأدبى بما ينفث فيه من حياة دون أن تطغى الحركة التمثيلية والمناظر ـ كما سبق أن ذكرنا ـ على النص الأدبى .

ـ والمؤلف المسرحى يعرف دائما رأى جمهوره فى مسرحه ، فالتصفيق أو القهقهات المنبعثة من أرجاء الصالة أو الصمت التام أو الزحام على المقاعد دلالة على مدى ما يلقاه عمله من إقبال وإعجاب ، وعلى العكس من ذلك إذا قوبل عمله بالصفير وصيحات الاستهجان وخلو المقاعد من شاغليها . فالمسرحية لا تصبح عملا فنيا متكاملا حتى تقدم إلى جمهورها . ولهذا ربما كانت الرغبة فى التعلم من الجمهور هى أثمن ما يستطيع الكاتب المسرحى الناشىء أن يكتسبه للتقدم فى كتابته المسرحية .. وحتى كاتب السيناريو السينمائى ـ برغم أنه لا يعمل من خلال ممثلين من لحم ودم ـ إلا أنه يستطيع ملاحظة رد فعل عمله على الجمهور المحتشد فى دار العرض كما أن شباك التذاكر يدل كلا من الكاتبين ـ المسرحى والسينمائى ـ دلالة لا لبس فيها على مدى نجاح عمليهما جماهيريا .

ولكن المؤلف الإذاعى والتليفزيونى ـ على عكس صاحبيهما ـ يكتبان فى تيه ، فلكل منهما جمهور يقدر بأضعاف جمهور المسرح والسينما ، لكنه جمهور خفى . فلا يمكن التأكد ـ فى أية لحظة ـ مما إذا كانت هذه الملايين تشاهد تمثيليته أم أنها أغلقت أجهزة الاستقبال فى وجهها ، لهذا فلا ينطبق عليها القول المأثور بأن الجمهور جزء من التمثيلية .

والحقيقة أنه ليس للمؤلف الإذاعى أو التليفزيونى جمهور بالمعنى المتعارف عليه ، ولكن له عددا كبيرا من المشاهدين ، يشاهدون عمله إما فرادى وإما جماعات قليلة العدد . وهذا موقف جديد كل الجدة على المؤلف الدرامى ، وعليه ـ كى يجابهه ـ ألا يتعلم حرفة جديدة فحسب ، بل أن يتعلم وجهة نظر جديدة .

والتأليف الإذاعى والتليفزيونى معناه أن المؤلف يحاول أن يقص قصة على شخص أو عدة أشخاص ليسوا مضطرين إلى سماعها ، ولم يتكلفوا أجر مقعد فى دار عرض لمشاهدتها ، ولا تهيأوا تهيؤا خاصا لرؤيتها . كما أن جو المنزل الغارق فى الضوء يسمح بمشتتات وملهيات لا حصر لها . ومن ثم يتحتم على المؤلف التليفزيونى أن يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية لكى يجعل الأشياء واضحة ويحتفظ بها أمام المشاهد حتى لا يغلق جهاز الاستقبال .

يقول جورج لوثر فى كتابه « دليل التأليف التليفزيونى » إن على مؤلف التليفزيون ألا يشعل عود ثقاب بل أن يطلق صاروخا ، لا يأخذ بيدك فى رفق بل

يقبض على رقبتك ويقتلعك من مكانك اقتلاعا ، بينما المؤلف الروائى والمؤلف المسرحى وكاتب السيناريو السينمائى فى غنى عن ذلك .

ـ وكل ثقافة تتطلب اختياراً للنوع الذى يريده الإنسان منها . ومجال الاختيار فى كل من السينما والإذاعة والتليفزيون محدود بعدد دور السينما القريبة ومحطات الإذاعة وقنوات التليفزيون مما لا يقاس بمجال الاختيار فيما يراد قراءته من كتب ومجلات .

ـ كما أخذ البعض على جهازى الإذاعة والتليفزيون أن مخاطبتهما لعدد مهول من الجماهير يعمل على نشر روح القطيع ، أى نشر ما يسمى بالكونفوريزم أى الطابعية التى تدمغ جميع الناس بطابع واحد ، وتصب أرواحهم وعقولهم فى قالب واحد مما يقضى على الأصالة والفردية وحرية الرأى والاختيار . وإن كان يمكن القول من ناحية أخرى أنها تقرب بين العقول فى النظر إلى الحياة وإلى المجتمع وتنمى التقارب فى التفكير السياسى والاجتماعى والقومى .

خلاصة القول أن الجمهور المتلقى تطور من جمهور المسرح أو الأوبرا أو الباليه ، وهو جمهور محدود العدد له ذوق متجانس ، يتأهب أفراده لقضاء سهرتهم ، بحيث يكونون جماعة ذات طابع خاص يختلفون عن المارة فى عرض الشوارع أو الجالسين على المقاهى . فلما اخترعت السينما كانت تكاليف الفيلم من الارتفاع بحيث أصبح على منتجيه أن يعرضوه على جمهور أوسع لاستعادة رأس المال المستغل فحسب بل وللحصول على أرباح ، فأصبح الفيلم يعرض على شعوب مختلفة الأذواق والمستويات والتقاليد والعقائد ، وهو يحاول أن يخاطبها جميعا وأن يجتذبها ويخرج القروش من جيوبها . وهكذا فقد الجمهور تجانسه النسبى الذى كان يتميز به جمهور المسرح والأوبرا والباليه . فلما اخترعت الإذاعة والتليفزيون ، بقدر ماازداد اتساع الجمهور بقدر ما قل الجهد المبذول من جانب المتلقى فى التهيؤ للاستماع أو المشاهدة ، فلئن تضاءل تجانس جمهور السينما فقد كان هناك مايزال جهد من جانب المشاهدين فى الذهاب إلى قاعات السينما ودفع أجر معين عند الدخول والتأهب لقضاء سهرة كاملة . والظلمة التى تشمل القاعة تعزل أفراد الجمهور بعضهم عن بعض رغم أنهم يشعرون بتكتلهم ، مما يجعل احساسهم بالفردية والجماعية شبه متعادل . أما الآن فقد تسللت فنون الإذاعة والتليفزيون داخل البيوت بحيث تضاعف عدد المشاهدين تضاعفا مهولا ، ولكن بقدر اتساع الجمهور بقدر ضحالته النفسية ، فليس ثمة تأهب خاص ولا جهد مبذول فى الاستماع أو المشاهدة ، وليس ثمة عزلة للمتلقى تعينه على التركيز ، بل ربما كان يستمع إلى الإذاعة ويشاهد التليفزيون وهو يتسامر مع ضيوفه أو يعد عشاءه . ولهذا فمن الممكن ببساطة إذا لم يجذب العرض المشاهدين إغلاق الشاشة فى أية لحظة بحيث يصدق القول « اتسعت المساحة وقل العمق » . والبعض مثل ديهاميل فى كتابه « دفاع عن الأدب » يعلن أن الثقافة الروحية مجهود وكل نظام للحضارة يضعف المجهود فهو يضعف الثقافة أيضا .

ويقول روجر . م . بسفيلد (الابن) فى كتابه « فن الكاتب المسرحى » : لقد كان لزاما على القصاص المسرحى ـ وذلك لعدة آلاف من السنين ـ أن يحصر نفسه فى مساحة محددة تؤدى فيها مسرحيته ، وقد مرت هذه المساحة ، أو حلبة التمثيل ، بأشكال مختلفة خلال القرون ، إلا أن مظهرا وحيدا فذا من مظاهرها ظل ثابتا لا يتغير ، ذلك أن المساحات المحددة كلها كانت ترتب بحيث يستطيع جمهور من الناس محتشد فى كتلة واحدة وليس فى أفراد متباعدين ، مشاهدة الحدث الذى يصوره الممثلون أو يحاكونه . وقد أطلقت المدينة على هذا المزيج الذى يتكون من التمثيلية وحلبة التمثيل وجمهور النظارة كلمة المسرح .

وبطلوع فجر القرن انعشرين ، وظهور اختراعات اديسون وماركونى ، بدأ عصر الاليكترونيات ، وبدأ المسرح فترة جديدة من التحول تبعا لذلك ، ولم يعد الكاتب المسرحى يملك هذا الوسيط الواحد فحسب . . . وسيط المنصة المسرحية التى يقص من فوقها قصصه . . . بل أصبح يملك ثلاثة أوساط أخرى جديدة هى : شاشة الصور المتحركة ، وميكروفون الإذاعة ، ثم شاشة التليفزيون آخر الأمر .

وكانت الصور المتحركة أول هذه الأوساط الثلاثة وبظهورها أصبح فى وسع العدسة المتفحصة المستقصية أن تتلمس أدق العواطف وأشدها إرهافا وتكبرها فوق شاشة واسعة ، كما بلغ فن الممثل ، فى تعبيره بقسمات وجهه واستعماله وقفة التردد ، مستوى جديدا رفيعا . أما جمهور النظارة فظل كما هو . . . محتشدا إلى بعضه البعض ، يستجيب لما يرى استجابة الجماعة الواحدة ، بيد أن الاستجابة الفورية بين الممثلين الأحياء وجمهور النظارة تلاشت واختفت ومن ثم كان على الكاتب المسرحى أن يغير من فنه الكتابى مرة أخرى .

ثم ظهر الوسيط الإذاعى . ومن هنا نشأ مسرح التخيل الذهنى . وتفتت جمهور القرن العشرين إلى أفراد أصبحت أذهانهم هى المنصة التى يكتب لها المؤلف المسرحى ، كما أصبحت أصوات الآلات وأصوات الممثلين والموسيقى حافزها المستثير . واكتشف القصاص المسرحى فنا كتابيا جديدا للربط بين الحدث والشخصيات فى تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة .

ولكن العلم لم ينقطع مدده للمؤلف المسرحى الذى أتاح له القرن العشرين التزاوج بين العناصر البصرية لشاشة الصور المتحركة وبين قدرات الإليكترونيات فى اجتياز المسافات ، وذلك عن طريق وسيط جديد هو التليفزيون . . . ومن ثم أصبحت غرف الجلوس فى جميع أرجاء العالم مدرجه الجديد ●

قضية للمناقشة

دعوة لإعادة ترتيب الأحداث

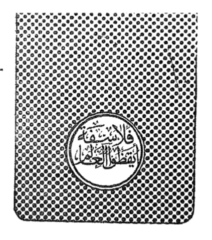
وسط موجة الأحزان الشعبية التى تجتاح مصر الآن بسبب اختطاف الطائرة المدنية المصرية ، وطريقة قتل ركابها من المصريين ، دعونا نتخفف من بعض أحزاننا ونحاول ترتيب الأحداث الأخيرة ، بشكل يتيح لنا أن نتبين اتجاهات هذه الأحداث ، والأهداف التى تسعى إلى تحقيقها . فقد أغارت الطائرات الإسرائيلية فى البداية على مقر منظمة التحرير الفلسطينية فى تونس ، وكانت مجزرة ، إقشعرت لها الأبدان فى كل بلاد العالم ، والعالم العربى بوجه خاص . . وكان يمكن لردود الأفعال الشعبية والدولية ، أن تكون بعيدة الأثر على مجرى سير الأحداث فى المنطقة كلها . . ولكن حادث اختطاف الباخرة الايطالية ، ومضاعفاته ، من إختطاف لطائرة مدنية مصرية من قبل مقاتلات الولايات المتحدة الأمريكية ، إستطاع أن يمتص الغضب الناتج عن الغارة الإسرائيلية ، بتحويل إهتمامات الرأى العام العربى والدولى إلى نوع من الجدل العقيم حول : هل يجوز أن يختطف الصديق طائرة صديقه . . الخ . ولكن الأمريكيين طلبوا تسليم المختطفين ، ورفضت إيطاليا ، وسقطت حكومة إيطاليا وسط هذه الأزمة ، وقام المبعوثون الأمريكيون بزيارة «الأصدقاء» لامتصاص غضبهم !! ويبدو أنهم لم ينجحوا فى ذلك تماما .

ثم جاء اختطاف الطائرة المدنية المصرية القادمة من أثينا ، ولم تكن عملية الاختطاف هذه ، عملاً من أعمال الاختطاف التقليدية التى أصبحنا وأصبح العالم يتعايش معها كجزء من بالونات الاختبار السياسية ، أو أعمال الدعاية المضادة بين النظم العربية المتناقضة فى الأهداف والمصالح . لأن المختطفين القتلة ، أرادوا أن يقتلوا المدنيين المصريين فقط ، وبدون مطالب محددة !! وإذا كانوا قد نجحوا فى شىء ، فقد استطاعوا فعلاً أن يمتصوا الغضب الشعبى المصرى ضد الأمريكيين ، الذين خطفوا الطائرة ، ولكنهم لم يقتلوا أحدا من ركابها . . !!

ثلاثة أحداث متوالية ، سعت كل واحدة منها إلى امتصاص النتائج المترتبة على التى قبلها . .

إن ترتيب الأحداث ، واستخلاص النتائج ، فى حاجة إلى نقاش واسع ، ورؤية تنبؤية بما يمكن أن يحدث مستقبلاً حتى لا تكون أعمالنا مجرد ردود أفعال لما يحدث لنا أو يُدبّر ضدنا وما الذى يحدث فى منطقتنا الآن ، ويستحق هذا التكثيف المقصود لهذه الأحداث ؟

وفى اعتقادنا . . أنه لا يكفى التحليل الرسمى لمثل هذه الأحداث ، وإنما من الضرورى أن نشارك جميعاً فى ذلك ، فى نقاش جاد يتسع لكل الآراء .



أخلاق كونفشيوس

د. مصطفى النشار

كلما قرأت لأحد فلاسفة الشرق القديم مذهبه الأخلاقي ازددت اقتناعاً بأن الشرقي القديم قد اكتمل نضجه الأخلاقي ، ولم يمض القرن الخامس قبل الميلاد حتى استطاع فلاسفته التعبير عن مذاهب أخلاقية ناضجة مكتملة البناء المنطقي من ناحية ، واضعة في الاعتبار كل نوازع النفس البشرية من ناحية أخرى ؛ فالقارىء لآراء بتاح حتب أو إخناتون من مصر القديمة ، أو كونفشيوس ولاؤ تسى من الصين ، أو بوذا وأقرانه من الهنود ، أو زرادشت من إيران القديمة ، يندهش ويعجب أشد العجب من أننا في الشرق نعتبر أن النموذج الأخلاقي الغربي الذي بدأت صياغته منذ سقراط وأفلاطون في نهاية القرن الخامس والرابع قبل الميلادي ، هو النموذج الأمثل !! ، في حين أن النموذج الغربي لم يكتمل نضجه بعد ، فمايزال فلاسفة الغرب يحاولون سد ثغراته ، في الوقت الذي يعاني فيه الإنسان الغربي من الإضطراب الأخلاقي والانحراف السلوكي .

لقد كان كونفشيوس (٥٥١ – ٤٧٩ ق . م .) فيلسوف الصين الأعظم ، من أهم المفكرين الشرقيين الذين اكتمل لديهم البناء الأخلاقي وبلغ أوجه ، ولم يكن البناء النظري عنده منفصلاً عن التجربة الحية التي عاشها وسط شعبه متأثرا بهم ومؤثرا فيهم حتى تحول مذهبه الفلسفي إلى دين مقدس لدى غالبية الصينيين حتى اليوم ، فلقد كان من طابع الكونفوشيه طوال تاريخ الصين أن تتغلغل وتسيطر تعاليمها السامية على أي دين أو فكر غازي بدءاً من البوذية قديما حتى الشيوعية حديثاً .

وولد كونج فوتزو Kung Fu — Tzu الذي عُرف بكونفشيوس Confucuis منذ أواخر القرن السادس عشر ، حينما بدأت أوربا تعرفه عن طريق الترجمة اللاتينية لبعض مؤلفاته ، ولد في مدينة تسو Tsou وهي تابعة لإحدى مديريات ولاية لو Lu في حوالي ٥٥١ قبل الميلاد . ويمكن الحديث عن حياته الفكرية من خلال النظر في تطويرها عبر مراحل ثلاث ؛ الطور الأول منها هو طور النشأة والتعليم ؛ وهو يبدأ من مولده وينتهي في حوالي عام ٥٢٣ ق . م . ؛ فقد ولد لأبوين ينتسبان إلى أسرة عريقة كانت تحكم ولاية سونج Sung إحدى ولايات الصين في ذلك الوقت ؛ فقد كان جده الثالث عشر حاكما لتلك الولاية . وكانت ولادة كونج ثمرة لزواج غير شرعي خارج عن التقاليد المرعية آنذاك ، ولقد توفي والده بعد ولادته مباشرة ، ولم يكن للطفل من تسلية إلا تقديم القرابين المقدسة وحضور الحفلات الدينية حتى توفيت والدته وهو لا يزال صبيا ، فتعهده بالتربية أحد الأمراء نظراً لفقر أسرته رغم عراقة أصلها ، وكانت أول مهنة قام بها هي رعاية الماشية والأغنام ، وكان مخلصا في عمله فزادت الثروة الحيوانية للأمير ، فرقي بعد ذلك مشرفاً على الحدائق والأشغال العمومية ولكنه لم يتمتع بهذا المنصب كثيراً ؛ فقد ترك وطنه ليعمل في ظروف صعبه في بعض الولايات الأخرى ، وكان في أثناء كل ذلك يحاول تعليم نفسه ، حيث درس كتب السابقين في التاريخ والتغيرات التي تطرأ على الأرض ومن عليها ، كما درس الموسيقى . وقد كان من أهم ما شغله دراسة أهم كتاب في التراث الصيني القديم وهو المعروف بكتاب يكنج Yiking أو « التغيرات » ، فلقد استمر سنين عديدة يدرسه ، وبلغ من إعجابه به أن قال « اعطني سنين قليلة اكثر لأدرس هذا الكتاب وأنا أستطيع إذن أن أكون عالما فيلسوفا ، خبيرا بحوادث التغيرات في الطبائع الإنسانية » ، كما درس كذلك فروع المعرفة الستة التي كانت سائدة في عصره وهي : الطقوس أو الرسم والموسيقى والرماية وقيادة العربات والقراءة ، وأخيراالرياضة أو الحساب .

وما بلغ الثانية والعشرين من العمر حتى أنشأ في لو Lu مسقط رأسه ، مدرسة لتعليم الشباب من ذوي المواهب الخاصة أصول الفلسفة الأخلاقية والسياسية ، وقد كان يرفض قبول من ليس لديهم ميل شديد نحو هذه الدراسات . ولقد بلغ من تخرجوا من هذه المدرسة ثلاثة آلاف تلميذ من بينهم حوالي الثمانين كان يعتز بهم ويعتبر « أنهم من ذوي المواهب العظيمة والعقليات الجبارة » . وعاود كونفشيوس الحنين نحو السفر ، فتوسط له أحد تلاميذه عند الأمير كي يمنحه عربة يسافر بها إلى مدينة شو عاصمة الإمبراطورية ومقر الإمبراطور . ولقد أفاد من هذه الزيارة حيث درس طقوس الديانات القديمة ، كما تعرف على الفيلسوف الشيخ لاؤ تسى Laotse أشهر فلاسفة الصين القدامى وصاحب كتاب « عن الطريق والفضيلة » وتلقى تعاليمه عنه مباشرة .

أما الطور الثاني من أطوار حياته الفكرية ، والذي امتد من عام ٥٢٢ حتى ٤٩٦ ق . م ، فهو طور الإزدهار أو العصر الذهبي لكونفشيوس ؛ فقد عاد من العاصمة إلى مدينته حينما بلغ الثلاثين من عمره ليعمل بالتدريس في مدرسة إلى جانب عمله كمستشار للأمراء والولاة الذي كانوا يطلبون نصيحته في مشكلاتهم السياسية والعلمية ، فقد كانوا يستفتونه - باعتباره حكيما ودارساً - عن أسباب الهزائم والانتصارات ، وعن صفات الحاكم الصالح . ولقد بدأ تقلد المناصب العليا في ولايته بمنصب قاضي وحاكم مدينة Chungtu ، ولقد أصبحت تلك المدينة بعد مرور عام واحد مدينة مثالية بالنسبة لما جاورها من مدن ، حيث حاول حاكمها الفيلسوف أن يطبق فيها نظامه المثالي . ولذلك رقي إلى منصب الوزير في الولاية ، فعمل في البداية وزيرا للعمل والأشغال العامة ، ثم أصبح « الوزير الكبير » للعدل . وبلغ من قوة ولاية لو Lu في تلك الأثناء أن بدأت الولايات الأخرى تخطب ودها وتحاول الاتحاد معها خوفا من قوتها ومن دهاء ساستها ، ولقد بث كونفشيوس أفكاره السياسية المثالية لحاكم الولاية ، فقرر الأخير نزع سلاح الأفراد وذلك حرصا على سيادة السلام في الولاية ، كما قرر أن المدينة المثلى التي يتولى نبيل حكمها يجب ألا يزيد طولها عن ثلاثة آلاف قدم ، ومن ثم بدأ تدمير المدن الكبرى التي تزيد عن ذلك ، مما أدى إلى حدوث شغب ومعارك استمرت فترة ، لكن كونفشيوس استطاع إعادة الأمن والنظام إلى الولاية . وفي عام ٤٩٦ كللت جهوده بأن رقي إلى رئيس وزراء الولاية . وبدأ رئاسته للوزراء بأن قام بإعدام بعض الوزراء ورجال السياسة السابقين الذين كانوا سبب الشغب وإثارة المتاعب في المدن التابعة للولاية . ولم تمض شهور حتى أصبحت ولاية لو lu نموذجا مثاليا ، حيث اختفى منها اللصوص ، وتوخى الجميع الأمانة في العمل ، كما زادت حركة السياحة الخارجية وتوافد الناس من مختلف أنحاء الصين إلى هذه الولاية وأصبحوا يقيمون فيها مما أقلق حكام الولايات المجاورة ، فخافوا من أن تغزوهم ولاية لو Lu ، فبدأوا يحيكون المؤامرات ضدها ، وكان أهم تلك المؤامرات أن أرسلوا إلى حاكم الولاية هدية من ثمانين فتاة ومائتين وعشرين حصاناً وأقاموا حفلات الرقص التي شغلت الحاكم ووزراءه عن تصريف شئون الولاية . وحاول

كونفشيوس تنبيه الحاكم إلى المؤامرة دون فائدة ، فاضطر إلى الرحيل وترك ولايته ضاربا عرض الحائط بمنصبه الكبير ، لكنه قد أثبت إلى ذلك الحد أن بوسع الفيلسوف إن صار حاكما أن يصلح الحال وأن تصبح ولايته محط الأنظار وقبلة يقصدها الناس ، فقد نجح فى تحقيق مقولة فيلسوف أثينا الكبير أفلاطون عن الحاكم الفيلسوف الذى أتى بعده بقرن ونصف قرن تقريبا .

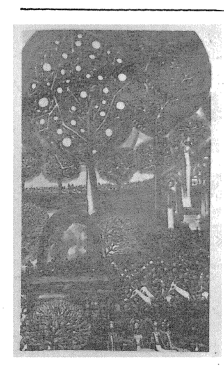
على أى حال ، فمنذ أن غادر كونفشيوس ولاية لو Lu بدأ الطور الثالث من أطوار حياته ، وهو طور التنقل والترحال ؛ حيث قضى ما تبقى من حياته متنقلاً بين الولايات الصينية داعيا لوحدتها وإصلاح ما فسد من أمورها ؛ فقد رحل إلى ولاية واى Wei ، فعينه حاكمها وأعطاه المرتب نفسه ، الذى كان يتقاضاه فى لو Lu ، ولكن خصومه أثاروا ضده ما جعله يرحل إلى ولاية تشن Chen حيث استقر ثلاث سنوات رحل بعدها عائداً مرة أخرى إلى ولاية واى طامعاً فى العودة إلى الحكم مرة أخرى ، ولكن واليها لم يمكنه من ذلك رغم سروره بمقدمه ، فغادرها إلى الولايات المجاورة واحدة بعد الأخرى دون أن يستقر فى إحداها ، حيث استشعر أن عليه مهمة مقدسة فى الدعوة إلى وحدة الصين وإصلاح الأخلاق فى كافة ولاياتها . وظل على هذا الحال من التنقل والترحال إلى أن مات فى لو Lu مسقط رأسه فى عام ٤٧٩ ق . م . ويحكى تلاميذه أنه قد استشعر الموت قبل حدوثه بأسبوع حيث أنشد قبيل وفاته « آه » إن الجبل ينهار والعمود يسقط إلى أسفل . . والفيلسوف سيذهب . [أنظر فى حياة كونفشيوس : Raymand Dawson, Confucius, Oxford University: Press, 1981. ود. حسن شحاته سعفان ، كونفشيوس ، مكتبة نهضة مصر ، بدون تاريخ] ومن النظر فى حياة كونفشيوس نتبين مدى تأثيره الشديد فى معاصريه ـ وكيف أن حياته لم تكن حياة العزلة كحياة معظم الفلاسفة المثاليين ، بل هى حياة المشارك فى إصلاح أحوال بلده الكبرى الصين بإصلاح الحال فى العديد من ولاياتها ، وبدعوته الدائمة إلى اتحاد تلك الولايات . ولم يكن غريبا إذن أن يظل تلاميذه ـ الذين عرفوا له قدره ومدى سمو مبادئه ـ فى حداد لمدة ثلاث سنوات تفرقوا بعدها يبكون ألما لفقدهم أستاذهم ـ لكن أحدهم ويدعى Tse Kung بنى كوخاً وأقام به ست سنوات بجوار قبر أستاذه ، فانتقل إلى ذات المكان حوالى مائة أسرة من أسر أقرانه من تلاميذ كونفشيوس ومن أهالى لو Lu فنشأ عن ذلك قرية كونج (وهو اسم عائلة كونفشيوس) ، التى أصبحت فيما بعد مكاناً يتجمع فيه أتباع المذهب الكونفوشى ليعقدوا الندوات العلمية حول مذهب أستاذهم إلى اليوم ، حيث تحول المذهب الكونفوشى شيئا فشيئا إلى دين مقدس ، وأصبح كونفشيوس يعبد عبادة فى عهد الإمبراطور الأول لأسرة هان Han منذ حوالى ٢٠٦ ق . م .

ولقد ترك كونفشيوس العديد من المؤلفات الفلسفية التى كان أهمها : « المنتخبات ـ Analects » و« التغيرات ـ Yiking » و« الطقوس ـ Liki » وبعض الكتب التاريخية التى عكست اهتمامه الشديد بتاريخ الصين ، إذ كان يعتبر « أن شروطاً ثلاثة لازمة لحكم العالم : الأخلاق ، ووجود السلطة ، وحب التاريخ أو الميل إلى الدراسات التاريخية ، وإن لم يتوفر أحد هذه الشروط فإن أى نظام حكم سيفشل مهما كان الحاكم ممتازاً » .

ونحن سنركز فى هذه العجالة على أهم هذه الشروط وهى « الأخلاق » وتبدأ فلسفة كونفشيوس الأخلاقية بتحليل لجوهر الطبيعة البشرية ، يلخصه فيلسوفنا بقوله : « إن الناس يولدون سواسية خيرين بطبيعتهم ، ولكنهم كلما شبوا اختلف الواحد منهم عن الآخر تدريجيا وفق مايكتسبون من عادات » . [كتاب الطقوس ، فصل ٣٢ ـ وهذه الفقرة وما سيليها من فقرات نقلاً عن ترجمة د. حسين سعفان ، بنفس المرجع السابق] . ويزيدنا توضيحا بقوله كذلك ! « إن الطبيعة البشرية مستقيمة ، فإذا افتقد الإنسان هذه الاستقامة فى أثناء حياته افتقد معها السعادة » .

[كتاب المنتخبات ، ف ٦ .] . ومؤدى ذلك أن كونفشيوس كفيلسوفى اليونان الشهيرين سقراط ، وأفلاطون ، يؤمن بخيرية الطبيعة البشرية ، وأن الإنسان يولد خيرا ، ولكنه يختلف معهما فى أن تلك الخيرية الفطرية قد تتأثر بما يكتسبه الإنسان من عادات وتقاليد مجتمعه ، فإن استطاع استفتاء طبيعته الخيرة تلك وحافظ على نقائها فسيظل خيرا وسعيدا إلى نهاية حياته ، وإن غلبته العادات السيئة التى ابتدعها البشر فسوف يفقد الاستقامة ومن ثم يفقد السعادة . ولنلاحظ هنا ذلك التوحيد بين الخيرية والسعادة عند كونفشيوس . فالخير سعيد ، وحياة السعادة هى حياة الفضيلة والاستقامة .

وهذا مبدأ سعى كل فلاسفة اليونان إلى ترسيخه كل بطريقته ، وعلى حسب منطق فلسفته . وهذا التوحيد بين السعادة وحياة الفضيلة مبدأ جدير بأن نتأمله ونعيش وفقا له ، فحياة الفضيلة هى الحياة السعيدة حقا !! لكن كيف الطريق إلى تلك الحياة ؟؟ ، يجيبنا كونفشيوس : « إن كل الناس لا يستطيعون ـ إذا رجعوا إلى نفوسهم ـ أن يفرقوا بين القواعد الإجبارية التى لا تتغير ، والقاعدة غير الإجبارية ، ومن ثم فليس كل فرد يستطيع أن يفرق فى داخل نفسه بين قواعد الخير أو السلوك السليم وقواعد الشر أو السلوك المنحرف . فالأفراد الذين يجملون أنفسهم بالعلم والمعرفة ، والحكماء الذين يتعودون الرجوع إلى نفوسهم أو ضمائرهم لتمييز الأفعال الخيرة من الشريرة ، يستطيعون بكل سهولة الوصول إلى القانون الأخلاقى . أما الجهلاء والذين لا يستشيرون ضمائرهم فهم أبعد ما يكون عن معرفة طريق الأخلاق القويمة » [نقلا عن د. حسن سعفان ، ص ٣٩ .] وعلى ذلك فكونفشيوس يرى أن الوحيد الذى يستطيع إدراك أن الحياة السعيدة هى فى ممارسة حياة الفضيلة هو الحكيم أو العارف الذى يستطيع استبطان نفسه واستخراج القانون الأخلاقى من استفتاء ذاته ، ويتجه إلى سلوك طريق الفضيلة من تلقاء نفسه مبتعداً عن طريق الرذيلة والشر .



ويعجب المرء من التشابه الكبير بين هذا الرأى لكونفشيوس وبين رأى سقراط القائل بأن « الفضيلة علم والرذيلة جهل » بمعنى أن الإنسان عند سقراط ـ كما هو عند كونفشيوس تماما ـ لا يفعل الشر إلا عن جهل ، ولكنه لو استبطن نفسه واستنطق ضميره لأرشده إلى طريق الخير ، وإذا ما عرفه اتجه إليه بشكل طبيعى . وإذا سألنا الفيلسوفين عن مصدر إيمانهما بهذا الرأى الأخير !! لأجابنا كونفشيوس بأن الأساس فى ذلك أن مصدر القاعدة الأخلاقية هو الله أو السماء فهو الذى شرعها ونظمها ، وهو قد بثها فى نفوس البشر وهى لا تنفصل عنها ، فضلاً عن أن الله قد منحنا أيضا طبيعتنا العقلية التى تجعل منا أطباء ومفكرين ، والقاعدة الأخلاقية ليست شيئا آخر سوى مايوجه عملنا ويتفق فى الوقت نفسه مع طبيعتنا العقلية تلك . ولأجابنا سقراط بنفس الطريقة مؤكداً أن الفضيلة المغروسة فى نفوسنا مصدرها إلهى ، وهويدلل على ذلك بأن الكثير من القواعد الأخلاقية متفق عليها بين جميع البشر ، ومنصوص عليها فى دساتيرهم المدنية مثل « احترام الوالدين » و« عدم الزواج من المحارم » و« ضرورة احترام الآلهة » . وهكذا اتفق سقراط مع كونشيوس فى أن الفضيلة المغروسة فينا أصلا إلهية ، ولكن على حين يظل سقراط مؤمناً بأننا إنما نسير وفق إرادتنا الإنسانية الملهمة بهذه المنة الآلهية ، نجد أن كونفشيوس لا يحدثنا عن ذلك الإلهام الإلهى ، بل هو يعتقد أن الإنسان بما يمتلكه من عقل يستطيع أن يصل إلى جوهر القانون الأخلاقى وحده بمجرد إعمال العقل واستفتاء النفس .

وهنا يجدر أن نتساءل عن جوهر هذا القانون الأخلاقى ؟!●

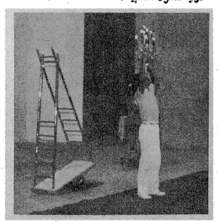
مهرجاناتنا الدولية للفنون الشعبية

د. هيام أبو الحسين

اشتركت مصر فى الآونة الأخيرة فى عدة مهرجانات دولية للفنون الشعبية اقيمت فى البلاد العربية أو الأوربية ، بل ان بعضها تم تنظيمه فى مصر ايضا مثل « مهرجان الاسماعيلية » الذى كان من انجح الاحتفالات التى دارت بمناسبة اعياد ٦ أكتوبر ، « ومهرجان فيلة » (٨ ديسمبر) الذى ينتقل بفضله الرقص الشعبى وانغام الطبول والناى « والارغول » إلى معبد فيلة التليد الذى كم من مرة غطته مياه النيل بسبب بناء السدود والخزانات ثم خرج إلى الوجود من جديد ، شامخا يلهج بذكر ايزيس . . .

لقد اصبحت « الفنون الشعبية » فى مصرنا إذن مورداً هاماً من موارد السياحة ، بل أن الصحف طالعتنا بنبأ سار تقول فيه انه فى مطلع عام ١٩٨٦ يفتتح « أعظم » فندق مصرى فى باريس على ضفاف نهر السين ، تحى لياليه فرقة مصرية للفنون الشعبية ، ويخصص دخل يوم شهرياً للمساهمة فى تسديد الديون . . .

ونظراً للدور « الدولى » الهام الذى تقوم به مصر فى هذا المجال زفّت الصحف إلينا [illegible] بنبأ سار قالت فيه إن الاختيار قد وقع على الاسماعيلية لتكون مقراً لهيئة دولية للفنون الشعبية .



غير أننا لاحظنا شيئا محيّرا بالنسبة للأخبار العديدة المتعلقة بهذه الاحداث الثقافية الجديرة بالانتباه لاحظنا شيئا من التخبط فى «المسميات » يدل على تشوش فى الافكار أو على الأقل عدم وضوح الرؤيا بالنسبة لما يسميه البعض « الرقص الشعبى » والآخرون « الفن الشعبى » وانتظرنا بفارغ الصبر أن يتدخل المتخصصون ويوضحون لنا الأمور كى نعرف القيمة الحقيقية لهذه المهرجانات ـ وليس فقط طابعها الاستعراضى ـ ونعرف ايضا ما هية هذه الهيئة « الدولية » التى ستحتضنها الاسماعيلية . ولكن . . . مرت الايام ، وطال الانتظار ، ولم يأتى شىء يروى الظمأ ، فما العمل اذن وانتم تعرفون ان « حب الاستطلاع » فى المرأة غريزة (وإلا لما اكلت حواء من الشجرة وبدافع من هذه هذه الغريزة ، التى ــ والحق يقال ــ أدين لها بالكثير ، وبسبب تعلقى بالفلكلور شأنه شأن كل ماهو اصيل ، شرعت من جانبى فى البحث والتنقيب على ادرك أسباب التخبط الذى حدث فى تسمية هذا « المهرجان » ، ومدى ارتباطه بالاحداث ، وكيف نفيد ونستفيد من الهيئة الدولية التى ستقام على ضفاف القناة .

ومن قراءات منهجية هنا وهناك فهمت ان المشكلة تنحصر برمّتها فى كلمة واحدة . . . مجرد « كلمة » ليس الأ . . . ولكن كم من كلمة اقامت الدنيا وأقعدتها ! كلمة مثقلة بالمعانى ، متعددة الجوانب والنواحى ، اذا فهمناها كان فى ذلك الخير كل الخير ، واذا حُرّفت او اطلقت فى غير موضعها تشوشت الأذهان ، واهتز الكيان . . . والكلمة موضع الجدال هنا هى كلمة « فلكلور » الألمانية المنشأ ، التى اقتحمت كل اللغات فرددتها الألسن دون ان تفقهها العقول فى كثير من الحالات ؛ ومن هنا كان الخلط فى المفهوم . ويبدو اننا لسنا اول من وقع فى هذا التخبط الذى تترتب عليه نتائج وخيمة اقلها تشويه « الفلكلور » بدلا من اثرائه ، وضياع الهدف من احيائه . وقد دفع هذا التخبط الملحوظ هنا وهناك الى التفكير فى ايجاد حل « دولى » لهذه المشكلة عن طريق تعريف « الفلكلور » ، وتحديد جوانبه العديدة ، والوسائل الكفيلة بحفظه ، وصونه ، ونشره ، واستخدامه أو توظيفه ، وحمايته ماديا ومعنويا وقانونيا .

اما بالنسبة لسبل المحافظة على الفلكلور وصونه وحمايته فهذه امور فنية أو « تقنية » معقدة لا داعى للخوض فى تفاصيلها هنا ، خاصة وانه توجد فى كل بلد هيئات متخصصة تقوم بجمع الفلكلور واثباته فى قوائم والبومات وكاتلوجات ، أو عن طريق التسجيلات الصوتية والميكروفيلم والفيديوفيلم . . . الخ . كما توجد هيئة قانونية تضع بشأنه التشريعات المستوحاه من « اتفاقية برن العالمية لحقوق المؤلف والحقوق المشابهة » ، وتراقب تطبيق التشريعات التى تستنّها ، وتحمى بذلك حقوق الافراد والجماعات والاشخاص الطبيعيين ، وتحول دون العبث بالتراث وضياعه . . . ومصر درّة الشرق العريق ، الفخورة بتراثها التليد ، لابد وان فيها مثل هذه الهيئات ، فلنتركها اذن تؤدى مهمتها فى سلام . . . خاصة وان بلدنا عضو فى الاتفاقية الدولية لحماية التراث العالمى الثقافى والطبيعى منذ سنة ١٩٧٥ .

اما مشكلة « تعريف » الفلكلور (التعريف من اجل المعرفة) فهى تهم المتخصص على السواء ممن يحرص على ان يعرف على الأقل ما تعنيه الكلمات .

لذا فسوف نقتصر على هذه القضية لعلنا « نعرف » بالضبط ماهو المهرجان الذى اقيم فى بلدنا واشتركت فيه حوالى ستون دولة اجنبية ، وماهى رسالة تلك الهيئة الدولية التى ستستظل بسماء مصر .

والمشكلة التى نواجهها اليوم فرضت نفسها على العالم منذ حوالى نصف قرن ، واشتدت حدتها عندما ادركت معظم الدول اهمية الفلكلور ، وثار خلاف بين المتخصصين بشأن تحديده ، وصار « تعريف » الفلكلور ضرورة ملحة لحصر المشكلة اولا ثم التفكير فى حلها ثانيا . وفى غضون عام ١٩٧٣ (وما أكثر ما حدث عام ١٩٧٣) اخذت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) على عاتقها مسئولية حلّها بالاشتراك مع المنظمة العالمية الفكرية (الوايبو) . وكان لابد من اتباع خطوات منظمة لتوضيح الأمور والقضاء على ظاهرة التخبط فى مجال الفلكلوز . ومنذ ذلك التاريخ حتى الآن عقدت المنظمتان بصورة منفصلة أو مشتركة أكثر من عشر مؤتمرات وحلقات بحث وندوات ساهم فيها خبراء متعددو الجنسيات ، محاولين التوصل معا إلى « تعريف » الفلكور من الناحية الوصفية طورا ، وطورا آخر من ناحية المضمون والمهمة والدلالة . فمن قائل أن المواد الفلكلورية تنقسم إلى فئتين : مادية وفكرية ، تشمل الفئة المادية كل ما يرتبط بالفنون التشكيلية ، بل كل ما هو ملموس مثل الأزياء والآلات الموسيقية ، والسجاد ، والنسيج ، والتمائم ، والأقنعة الطقسية . . . الخ بينما تدخل فى عداد المواد الفكرية الحكايات والقصص الخرافية ، والروايات الخارقة ، والاساطير ، والمعتقدات المتعلقة بفترات أو أماكن معينة (مثل الموالد والمواسم) ؛ كما تتضمن

ايضا موسيقى العزف الفردى والجماعى على الآلات التقليدية ، والأغانى المرتبطة بمظاهر الحياة اليومية ، والتراتيل الدينية ... الخ . ومن قائل ان الفلكلور « ابداع فنى شفهى تقليدى غير شخصى » فهو مجهول المؤلف (أو قل ان « تأليفه » عملية جماعية وليست فردية) ؛ ونمطى بمعنى أن أشكال التعبير فيه تراعى نماذج وقواعد معينة ؛ وشعبى أى أنه لا يستند إلى مصدر أدبى مباشر على الأقل ؛ وشفهى يتنقل شفاها من جيل الى جيل ، ويظل حياً مثل اللغة ، ويتطور مثل اللغة ايضا حسب احتياجات كل جيل .

وهذه النقاط توضح الصورة فى ذهننا الى حد كبير ، كما نتبين منها ايضا ان الأمر لا يقتصر على الرقص والغناء ، أو على القيمة الجمالية للمادة « الشعبية » المنتقاة . ولكن بما أننا تناولنا هذا الموضوع فلا بأس من ان نورد احدث تعريف توصل اليه المتخصصون فى غضون عام ١٩٨٥ ، وهو تعريف أكثر ايجازا وتركيزا ؛ يقول بان « الفلكلور (بالمعنى الواسع للثقافة التقليدية الشعبية) ابداع نابع من جماعة ، وقائم على التقاليد التى تعبر عنها جماعة أو أفراد ، معترف بانهم يصورون تطلعات المجتمع ، وذلك بوصفه تعبيرا عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع ، وتتناقل معاييره وقيمه شفهيا او عن طريق المحاكاة او غير ذلك من الطرق . وتضم اشكاله ، فيما تضم ، اللغة والأدب والموسيقى والرقص والألعاب والأساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون » .

والآن تعالوا بنا نسترجع عبر الذاكرة الصور التى نقلها لنا التليفزيون لنرى مدى انطباق هذه « التعاريف » وخاصة الأخير منها على ما قدّمته لنا الفرق المصرية فى مهرجان الاسماعيلية ؛ وهل صوّرت بالفعل تطلعات المجتمع او « المجتمعات » التى تمثلها ، وعبرت عن « ذاتيتها الثقافية والاجتماعية » التى تشكل فى مجملها الذاتية المصرية ؛ واول ما يسترعى انتباهنا هو اشتراك عدد كبير من هذه الفرق دون ان يواكب هذه الكثرة العددية تنوع فعلى فى الانماط . فبالرغم من ان مصر من اغنى البلاد بالتراث « المتنوع » حسب الأقاليم ، الا ان هذه الفرق كانت تشبه بعضها البعض فى كثير من النواحى ،

حتى انه كان من الصعب التمييز بين فرقة من الشرقية واخرى من الغربية ، وثالثة من المناطق الساحلية أو من الواحات ... بل الأدهى من ذلك وأمرّ ان هناك فرق بدون ذكر اسماء - كانت تحاول « تقليد » بعض فرق وسط أوربا وشمالها (على الأقل بالنسبة للأزياء !) ... لذا فقد اسفر المهرجان عن فوز فرقة اسوان مماادهش الكثيرين وان لم يدهشنى على الاطلاق . فهذا الفوز فى حد ذاته مؤشر بليغ وفرقة أسوان بحكم وجودها بعيدا عن العاصمة احتفظت بطابعها المميز ، لا شك أنها تعبر عن « مقومات الذاتية » فى الجنوب ، خاصة منطقة النوبة التى ظلت عبر التاريخ همزة الوصل بين صعيد مصر والسودان ، وهو المدخل إلى الفنون الشعبية الأفريقية . من الواضح اذن ان الفلكلور يعبر عن « التقاليد » ولكنه لا يعنى اطلاقا « تقليد » الغير . وفى كل نواحى الحياة تقليد « الناجح » لا يعنى حتماً تحقيق النجاح ولكن التقليد الأعمى لدنيا - للاسف - مرض عضال ! فى حين ان المهم هو معرفة « سر » النجاح ؛ وفى الفلكلور بالذات الطابع الفريد والأصالة هما سر النجاح . إن معظم الفرق التى اشتركت فى المهرجان كانت تقلد فرقة رضا التى يرجع اليها الفضل فى إحياء الفن الشعبى فى الستينيات ، والتى جعل منها نجاحها نموذجا يحتذى فى مختلف الاقاليم والمحافظات . وفرقة رضا لا يمكن بحال من الأحوال ان تستوعب كل ماظهر فى مصر عبر القرون من هذه الفنون ، لذا فنحن فى حاجة إلى فرق أخرى « تكملها » ، وتحذو حذوها فى « الاتقان » والاهتمام بحس . « الأداء » ؛ وليس فى الأشكال أو « النمر » التى تقدمها .

ان ازدهار الفنون الشعبية الاستعراضية يعتمد الى حد كبير على الأداء » اى على شخصية الفنان الذى يجسد ويفسّر ويترجم المشاعر والأفكار والتطلعات التى تكون « الذاتية الثقافية والاجتماعية » . ونحن إذا كان لدينا الأن الكثير من المغنيين والراقصين الذين يعملون فى هذا المجال ، فالأمر جد مختلف بالنسبة للمخرجين

الغبيط أهوَلا .. أهوَه

السبت ١٩٨٢/١/٩م

قلت : الحب والفقر ضدان لا يظلهما سقف واحد .

قال : هكذا أنت دائماً ، كأن التشاؤم إلهٌ من آلهة الإغريق القدماء ، نفض عن كاهله غبار القرون السحيقة ، واخترق أسوارها ، وعندما حط برحاله فى قرننا العشرين ، لم يجد من بين البشر مَنْ يتجسد فيه سواك .

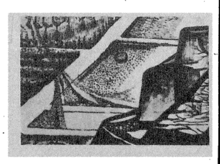
ـ : حُلوَه

ـ : اليوم باح قلبُانا ، هل تفهم معنى أن يبوح القلب ، للمرة الأولى فى حياتى أدرك دهشة المطر ، كنت حين يهطل ، أصب جام غضبى عليه ، أفكر فى حارتنا الفقيرة ، وكيف أتحايل فى السير على أرضها الموحلة .

ـ : واليوم ؟

ـ : اليوم وهى بجانبى ، نسيت كل شىء ، فجأةً .. شاكسنا المطر ، وداعبنا رذاذه ، رنوت إلى السماء ، وجعلت أحدق فيها ، رأيت بعين القلب سحابة تعانق سحابة وتضمها إلى صدرها ، ... مطرٌ كخيطِ الغزل يقطعنى واقطعه . .

ـ : ياواد ياشاعر ، وهل هجرك شيطان الشعر حتى تنشد من شعر حجازى ؟



ـ : شاعر ممَّنْ أحببت .

ـ : ياعزيزى ، هذا زمن استباح كل شىء ، العدل والحق والحرية والجمال ، هذه القيم النبيلة ، داستها أقدام هذا الزمن الردىء ، والحب قيمة من هذه الـ

ـ : أنت تطمس كل الأشياء الجميلة ، ونستسلم لواقع نحلم بتغييره .

ـ : أنا ؟

ـ : نعم أنت ، فبمَ تفسر إذن عشق الناس لصوت خرج من أعماق أرضنا ... صوت أم كلثوم ، وبمَ تفسر عشقهم لفؤاد حداد ، وعلامَ تدل سعادتهم بانتصار الثورة فى ايران ؟

ـ : أحمد عدوية توزع شرائطه أضعاف ما توزعه شرائط أم كلثوم ، أما فؤاد حداد فقد حاصره الأدعياء ، وكيف تنسى لبنان وقد أصبح أربعة ؟

ـ : دائماً تقحم السياسية فى مناقشاتنا ، أنا أحدثك عن الحب ، هل تسمعنى ؟

ـ : أى حب تتحدث عنه ، ورغيف الخبز الذى يموت من أجل كسرة منه طفلٍ أفريقى ، هو ذاته الرغيف الذى تعانى من أجله تخمةً أمعاءُ طفل أمريكى .

ـ : كدت أعجز عن اقناعك .. هل هناك شعب قاسى أكثر من شعب فلسطين ؟

ـ : قطعاً لا .

ـ : عظيم ، شاعر فلسطين السليبة محمود درويش يقول : نحبُ الحياةَ إذا ما استطعنا إليها سبيلا ... ألم تستوقفك كلمة نحب ؟

ـ : بل استوقفنى إذا .

ـ : لن أجملك تفسد علىَّ يومى ، اليوم وجدت ذاتى ، المرأة الأولى هى ، وأنا الرجل الأول ، لن تفهمنى أبداً ، سنبنى بيتنا ، وسنكون ما نريد وسـ . .

ماذا أقول لك : أنت رومانسى فى زمن شطب من قاموسه هذه الكلمة . ●

عمر نجم

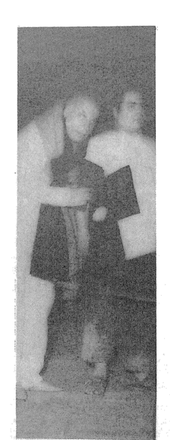


والممثلين الذين نحتاجهم للتعريف بالأساطير مثلا . فقد اختط المرحوم زكريا الحجاوى نهجاً تبعه مسرح السامر ولكن هذا اللون لم ينتشر بالقدرالكافى بحيث نراه فى الاقاليم يعبّر عن الأساطير الشعبية « المحلية » . وما يقال عن مسرح السامر ينطبق أيضا على مسرح العرائس الذى يجب ان يكون المعلّم الأول للطفل فى كل اقليم . لاشك ان هذه الألوان الفلكلورية اصعب فى تنفيذها من الغناء والرقصات الجماعية التى تعتمد على الشكل الفنى أكثر من اعتمادها على المضمون ، ويعتمد على عدد كبيرمن المغنيين والراقصين ، اكثر من اعتمادها على « بطل » يتطلب اختياره وتدريبة الكثير . أما عن المخرج فهو الأهم لانه يختلف تماما عن زميله الذى يعمل فى السينما والتليفزيون والمسرح « الحديث » . مخرج الفلكلور يتعامل مع مادة دسمة ثرية ، تكونت عبر العصور بطريقة تراكمية ، وتحت تأثير تفاعلات ثقافية واجتماعية بل واقتصادية وسياسية ايضا . ولابد لهذا المخرج ان يفهم البيئة التى يعبر عنها هذا الفلكلور ، وإن يعرف بها الفنانين قبل تدريبهم على الأداء شأنه فى ذلك شأن المخرج المسرحى عندما يتناول نصا خلّفه سينيكا أو ايخيليوس او حتى شكسبير . ان الفلكلور ـ شأنه شأن اى كائن حىّ ـ لا ينبع من فراغ ، وهو كأى « ثقافة » يمرّ بفترات ازدهار وفترات اضمحلال . وإحياء الفلكلور يتم لغاية محددة هى تدعيم الشخصية القومية التى كثيرا ما تعرضت فى البلاد النامية بالذات ـ وبسبب الاستعمار ـ لخطر التميعّ و« الهلامية » نتيجة للأخذ العشوائى بالأساليب الغربية الدخيلة ـ لاشك ان التزود بالثقافة الأجنبية شىء حميد فى حد ذاته ، بل وضرورى ايضا ، ولكن بشرط التمييز بين الطيب والخبيث ، فهى مثل الزرنيخ قليله يقوى ، ولكن الافراط فيه يؤدى إلى اسفل سافلين . . . ولكى يؤدى الفلكلور الغاية المنشودة منه . وهذا فى تصورى هو الغرض من انشاء الهيئة الدولية فى الاسماعيلية ـ لابد من دراسته بالطريقة الحديثة التى تجمع بين عدة فروع علمية ويشترك فيها عالم التاريخ والسوسيولوجيا والانثروبولوجيا . . . الخ ، ثم مقارنته بغيره من المظاهر الفنية فى بلاد اخرى لتحديد قيمته النسبية والمطلقة .

ان بعض الندوات الدولية التى عكفت على هذا الموضوع ، والتى اشرت اليها فى بداية حديثى ، اوصت بتدريس الفلكلور فى كل مراحل التعليم بما فى ذلك المرحلة الابتدائية ، وهى مرحلة تكوين الشخصية الأولى لانسان الغد . ونحن بالطبع لن نقوم بتلقين الاطفال والشباب « السحّ الدحّ امبو » ، بل علينا ان نختار النصوص « الحديثة الاصيلة » اى تلك التى تعتبر امتدادا وتطويرا لقيم ازلية قد يتصور البعض انها قد عفى عليها الزمن ، أو أنها بدائية ساذجة ، وهى فى حقيقة الأمر « حيوية » لا غنى عنها لأحد . . . وتحضرنى فى هذا المجال أمثلة بسيطة اسوقها من باب التوضيح . ان الاغانى الشعبية فى كافة لغات العالم (واقصد باللغة لسان المجتمع والحضارة) تترنم بالحصاد الذى يختلف من بلد لآخر حسب التضاريس والمناخ ، والتى يحفظها أفراد الشعب بجميع طبقاته كجزء لا يتجزأ من التراث وفى أوربا يترنم الصغار والكبار بجمع العنب والتفاح ، بل والبطاطس والكرنب بصفتها قوام الغذاء الشعبى ومن المحصولات التى لا تتطلب كثيرا من العناء . . . ولدينا ما يقابلها من الأغانى مثل (عيد القمح) ، (ونورت) ياقطن النيل ، وطرح النخيل الذى يقطر بلحه سمنا وشهد (وسكر) . . . إن هذه الأغانى فى مجموعها تشكل فلكلوراً « انسانيا » له هواته والمتخصصون فى جمعه ودراسته وتبويبه وترديده يذكر الانسان بأن المحصول الزراعى هو قوام الحياة « المادية » منذ الأزل . والاهتمام بهذا اللون وتأصيله لدينا يعنى الكثير ، فهو يعنى العودة الى « تقديس » ارض مصر التى قال عنها عمرو بن العاص حين فتحها انها « ذهب » ، ومازلنا نقول حتى الآن ان « ترابها زعفران » . . . والأغانى ـ وقوامها تكرار الكلمة والنغمة ـ تجعل المعانى تغوص فى اعماق النفس فيكون لها فعل السحر ، لو رسخ لدى كل مصرى هذا المفهوم لما اضطرت الدولة إلى فرض عقوبات على تجريف التربة وتحويل الاراضى الزراعية إلى أراضى بناء . . . ولأدرك كل فرد ان هذه الارض « ارث مشترك » عليه « نعيش » بكل ما تحمله كلمة « العيش وما يقال عن الزراعة ينطبق أيضاً على كافة المهن الأخرى التى اهملت والتى تيسر للانسان سبل العيش دون حاجة الى « استيراد » مثل الرعى والصيد والقنص . . . الخ وفلكلور السواحل « يتميز » بالتغنى بالصيد وسفنه وشباكه ، وحياة الصيادين حافلة بجوانب شاعرية تمجد التآخى والتضامن الذى يتطلبه الكفاح ضد الطبيعة اذا هاج البحر وماج ، والتحلّى بالصبر اذا قلّ الجود والتقاسم بالعدل والقسطاس اذا زادت الخيرات وفاضت عن الاحتياجات وفى كل بلاد العالم التى حباها الله بالبحار تعتبر حياة الصيادين مادة فلكلورية خصبة حان الوقت لان نوليها بدورنا اهتماما اكبر . والحياة فى الواحات بعيداً عن المدينة لها هى الأخرى طابعها الخاص ، وهناك مركز الصدارة « بئر الماء » الذى يعيش عليه الانسان والحيوان والنبات . « وبئر زمزم » ليس الوحيد الذى يستحق التقديس بل هو مجرد « مثل » يجذب الانتباه الى القيمة الفريدة للماء الذى جعل الله منه كل شىء حىّ . . . لقد فهم الانسان ذلك بالفطرة ، وما أكثر الانهار التى قدسها اهلها مثل نهرالجانج ونهر النيل . ان البرديات المصرية حافلة بالاشعار التى تتغنى بالنيل الذى ادّى تقديسه الى تقديس مفهوم الطهارة والنقاء ، فالمصرى كى ينجو من العذاب فى الآخرة كان يردد انه « لم يلوث الماء النقى ، ولم يدنس المكان الطاهر ، ولم يشوّش العقل الذكى » . . . (كتاب الموتى : « الاعترافات السلبية ») وهنا لابد وان اشير الى انه من انجح الاغانى التى قدمها مهرجان الاسماعيلية اغنية « البحر بيضحك ليه وأنا نازلة ادّلع املا القلل » لاشك ان البحر « العطاء » حرمنا الآن من كثير من الخيرات لإننا اسأنا التعامل معه ، ولم نستخدمه فيما خلق من اجله ، وهو بالتالى لم يعد « يضحك » ولا حتى يبتسم ، فلشدّ ما عبثت به الايدى الآثمة . . . ولابد ان نشير هنا إلى انه من أهم الأغانى التى تحظى بمكانة عالمية تلك التى تشيد بالمحافظة على الانسجام بين الطبيعة والانسان ، وهى رغم « قدمها » تخدم غرضاً مهما تضعه الدول المتقدمة نصب أعينها ألا وهو حماية البيئة الطبيعية التى أصبحت الآن فرعا علميا هاما (الايكولوجيا) يعتمد على أسس ودراسات وبحوث .

ان أمثال هذه الأغنية وغيرها من أغانى سيد درويش التى قامت هيئة اليونسكو بتسجيلها اعترافا بقيمتها « الانسانية » الاصيلة ، امتداد لتراث موغل فى القدم ومن بين الوسائل الناجحة لاحياء التراث تناول « تيما » قديمة فى ثوب او مضمون او سياق جديد للتمشى مع الواقع فى تغيّره المطّرد فهذه العملية فى حد ذاتها ، تأصيل ، وتطوير فى نفس الآن ، تعمّق التراث وتثريه . والحان سيد درويش ـ رحمه الله وطيب ثراه ـ من اجمل الالحان التى تخدم هذا الهدف لما لها فى النفس من سحر خاص . وفى ختام هذا المقال لا بأس من ان نعطى عن ذلك مثلا آخر يعرفه زملاؤنا الذين قاسمونا « المهجر » المؤقت فى باريس ، فعندما كان يشتد بنا إلى مصر الحنين كنا نجتمع حول طبق فول مدمس (فلكلور !) ونغنى على لحن « عطشان ياصبايا

« لانهر الرون يروينى ولا مية نهر السين
عطشان ياصبايا دلونى على نهر النيل . . ●



○ إن استقراء الواقع المسرحى فى فترة السبعينيات يكشف لنا انسحاب المسرح الاجتماعى من الساحة ، وظهور اتجاه جديد يلجأ إلى التراث التاريخى أو الأسطورى أو الشعبى بحثاً ـ فيه عن موضوعات يتخذها الكُتاب مادة لصياغاتهم ومعالجاتهم المسرحية ، الأمر الذى حدى بهذا الاتجاه إلى أن يصبح ظاهرة تستحق الرصد والتقييم والتساؤل . . .

فنرى كتاباً كانوا واقعيين فى تناولاتهم قد لجأوا ـ أيضاً ـ إلى التراث ، نعمان عاشور كتب « رفاعة الطهطاوى أو بشير التقدم » وكتب « لعبة الزمن » وصاغ « الجبرتى » صياغة درامية فى « شعب مصر » ومحمود دياب كتب « أرض لا تنبت الزهور » وكان قد كتب قبلها « باب الفتوح » وظهر جيل آخر من الكتاب تعاملوا مع هذا التراث تعاملاً مباشراً ، باحثين فيه عن معادل موضوعى للواقع ، فلجأ د. سمير سرحان إلى التراث الأسطورى والدينى ، وكتب د. فوزى فهمى « عودة الغائب » وعالج د. عبد العزيز حمودة الأسطورة فى مسرحيته « الناس فى طيبة » واتخذ من « محمد الفيل » و « رأفت الدويرى » من التراث الشعبى والطقوس الشعبية مادة لمسرحهم ، وأبو العلا السلامونى ذهب إلى التراث الأدبى فى « الثأر ورحلة العذاب » والتاريخى فى «رجل فى القلعة» « وخالد بن الوليد » ويسرى الجندى سلك نفس المسلك فى « يا عنتر » وعلى الزيبق « والهلالية » و « رابعة العدوية » . . الخ

○ والسؤال الذى يطرح نفسه هو : ما الأسباب الموضوعية التى دعت الكتاب إلى اللجوء للتراث خاصة فى فترة السبعينيات بما أفرزته ـ تلك الفترة ـ من متغيرات كثيرة على مستوى الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والنفسى . أيضا . ؟؟

وكان منطلقنا للحوار مقولة « لإرنست فيشر » فى كتابه « ضرورة الفن » مؤداها أن (التعمية واللجوء إلى الأساطير من الوسائل التى يصطنعها البعض فى العصر الرأسمالى المتأخر حتى يتجنبوا اتخاذ موقف إزاء المسائل الاجتماعية الجوهرية فهم يحولون الأوضاع الاجتماعية والتناقضات الواقعية فى هذا العصر إلى شىء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان يصورونها على أنها الحالة الأصلية للأشياء . . .)

○ ودفعاً للإتهامات الموجهة إلى كُتاب المسرح التراثى من أنهم لا يدخلون مع الواقع فى قضايا تصادمية أو أنهم يهربون من الواقع إلى منطقة التراث ، أو ما ذهب إليه « فيشر » وحدده فى مسألة « التعمية » ، دفعا لكل هذا ، كان لابد من طرح التساؤل على كل من نعمان عاشور وأبو العلا السلامونى وسعد أردش وفؤاد دواره وحسن عطية . . ومعهم تظل القضية مطروحة للنقاش على صفحات « القاهرة » . .



المسرح التراثى

إنسحاب من الواقع أم ضرورة ؟

تحقيق أحمد عبد الرازق أبو العلا

** تعمية . . أم ماذا ؟؟
ما مدى صحة مقولة « ارنست فيشر » عن التعمية من حيث الارتباط باللجوء إلى الأسطورة كإطار للتجربة المسرحية ، وهل يُعد هذا هروباً من الواقع ؟؟

○○ يقول الناقد فؤاد دواره :

● « أرنست فيشر » إستخدم كلمة البعض ؛ ولم يقل كل من يستخدم الأسطورة ، والدليل على صحة البعض هذه ، أن هناك من يستخدم الأساطير استخداماً ثورياً إيجابياً مثل « بريشت » فنجده قد استخدم الأساطير الصينية من أجل أن يقول لنا معانى ثورية ، منها دعوة إلى الحركة واليقظة ، ولبرشت عبارة مشهورة يقول فيها (التدريب على اليقظة فى المسرح تدريب جيد على اليقظة فى الحياة) ، فلا نستطيع أن نصادر ونقول : إن كل من يستخدم الأساطير مدان . . المسائل فى الفن لا تحدد بجداول أو قواعد . ومن الطبيعى أن يلجأ الكاتب إلى أساطير بلده وقومه وتراثه من أجل أن يعطيها طابعاً محلياً ، فهذا جزء من التأكيد على الطابع المحلى ، ونجد مثالا لذلك (توفيق الحكيم) عندما أراد أن يُعطى لمسرحه شخصية متميزة فى بداية حياته كتب (أهل الكهف) وهى من التراث الدينى الإسلامى ، ولجأ إلى ألف ليلة وليلة فى (شهرزاد) المسألة تتوقف ــ إذن ــ فى تصرف الكاتب مع هذا التراث . فنجد (أبو العلا السلاموني) يستخدم الأسطورة والواقع التاريخى مع إسقاطه على الحاضر . والصراع بين القوى الكبرى التى تاه بينها (أمرؤ القيس) فى مسرحية (الثأر ورحلة العذاب) ويمكن أن توجد مسرحية تاريخية ممتعة جداً ليس لها صلة بالحاضر ، ولكن لمجرد الاتصال بفترة من فترات تاريخنا ، وهذا هدف قائم ؛ نجده تطبيقاً عند (شكسبير) المهم فى الأمر المعالجة والقدرة الفنية ، والاتجاه الغالب عند كتابنا وكتاب العالم الثالث ، إنهم يأخذون التراث وسيلة لتحريك الوعى والدعاوى الثورية ونقد الواقع .

○○ ويضيف الكاتب المسرحى نعمان عاشور :

● رأى فيشر رأى مطلق لا يجب أن يؤخذ على علاته ، إنما نجد فيه شيئاً من الصحة بالنسبة لما يجب أن تكون عليه الكتابة المسرحية ، خصوصاً ونحن نرى أغلب كتابنا وكتاب العالم الثالث يبحثون وراء التراث لاتخاذه موضوعاً يسيرون عليه للكتابة المسرحية ، أرى أن هذا الاتجاه لا ينبغى أن يكون هو الأساسى ، لأنه ليس رافداً أساسياً للمسرح ، إنما الرافد الأساسى للمسرح هو معاركة الواقع الحى الذى يعيشه الكاتب ، وكلما كان ممعناً فى المحلية ، كلما كان أكثر فى نظرته الشمولية ، وأنا أميل إلى معاركة الواقع الحى أكثر من اللجوء إلى الأسطورة أو إلى التراث ، ولذلك ، عندما ألجأ إلى التراث ، إنما ألجأ إلى التراث فى معناه العام ، وليس فى فى تفاصيله ؛ وذلك لأن الاستغراق فى تفاصيل الأسطورة أو التراث ممكن أن يجعلنى بعيداً عن الواقع ؛ على الرغم من إمكانية تحكم الكاتب فى هذا ؛ ولذا فأنا أؤيد ما ذهب إليه « فيشر » فمن ألزم اللوازم خاصة فى المرحلة الراهنة ، أن الواقع هو الأساسى وحتى الكتاب الذين أغرقوا فى الكتابة الأسطورية وغيرها لم يتعدوا الالتصاق بالواقع ، ومع هذا فليس هناك ما يمنع لجوء الكاتب إلى التراث لو كان فيه خدمة للموضوع كموضوع واقعى ، وتتوقف هذه المسألة على براعة الكاتب نفسه فى الاستخدام . ـ



○○ وللناقد المسرحى حسن عطية رأى آخر :

● لابد فى البداية من تحديد مصطلح التراث ؛ خاصة أنه حدث كثير من الخلط بينه وبين التراث الشعبى والمأثور الشعبى ، فمن المتعارف عليه أن التراث الشعبى هو ما كان يوماً ، وتحول إلى فعل ماض فأصبح تراثاً للوجود الشعبى نفسه ، أفرزته الجماعة الشعبية فى ظرف معين أنتجت من خلاله فكرها وعبرت تعبيراً كاملاً دون تحديد أفراد معينون أما المأثور الشعبى فهو جزء من هذا التراث إستمر بفعل القدرة على التنوير والتطوير ، واستمرت داخل المتصل الثقافى للشعب ، إذن فالمأثورات الشعبية موجودة حتى الآن . أما التراث الشعبى فتحول إلى جزء من متحفيه التاريخ ، من خلال هذا الفهم فيما نعنيه بالتراث أو المأثور الشعبى ، نجد أنفسنا بالنسبة لكتاب المسرح نجد أن المسرح العربى منذ بداية تعرفه على البناء المسرحى الغربى مثل يعقوب صنوع فى مسرحيته (أبو حسن المغفل) ، وهى مسرحية مستمدة من ألف ليلة وليلة ، أى أن المسرح بدأ فى استلهام الحكايات الشعبية من التراث الشعبى والمأثورات الشعبية المستمرة للشعب العربى ، ثم بعد ذلك كل التركيبات الشعبية نجدها تتعامل مع المأثورات الشعبية بالإعتماد على الحكايات الشعبية : والتراثية ، أو الأعتماد على الأشكال الشعبية مثل فكرة التمسرح أو السامر أو الأراجوز وخيال الظل .

أما بالنسبة لمسألة التعمية ، فليست صياغة الأساطير مسرحياً تعد تعمية كما قال (فيشر) ؛ وليس بالمقابل تعد نوعاً من اللجوء إلى القضايا الكلية ، ولكن عندما أعيد بناء الأسطورة فى بناء يستهدف تغيير الجماهير ، فهنا تصبح القضية بعيدة عن التعمية ، الأسطورة هى جزء من صياغة العقلية الجماعية للجماهير ، والدراما هى معالجة المادة المطروحة بين يدى الفنان وليست المادة فى حد ذاتها .

○○ أما المخرج المسرحى سعد أردش فله رأى آخر يقول :

● إن قضية التراث فى المسرح قضية مطروحة ولجأ إليها المبدعون منذ بدايات الفن ؛ عندما يلجأ (اسخوليس ويوربيدس وسوفوكليس) إلى الأساطير الإغريقية فهم يلجأون حقيقة إلى التراث الإغريقى ، وكما يلجأ (توفيق الحكيم) إلى أسطورة إيزيس فيكتب مسرحية (إيزيس) أو كما يلجأ إلى قصص القرآن فيكتب (أهل الكهف) ، إذن ، فقضية التراث ــ أو توظيف التراث فى المسرح ــ قديمة ولا تحتاج إلى أسانيد أو مبررات ، لا يمنع الأمر من أنه فى فترات معينة يكون اللجوء إلى التراث سبباً فى طرح أسئلة ، وهذا الطرح يتأتى فى فترات معينة يحس فيها المجتمع أنه أكثر احتياجاً للواقعية فى الفن منه إلى الأساليب الأخرى ، ومن هنا نبتت فكرة أن الفنانين المبدعين يلجأون إلى التراث سواء كان هذا التراث تاريخياً أو أسطورياً أو شعبياً للهروب من مأزق رقابية معينة ، وأنا لا أسقط هذا الهدف أحياناً فمثلاً (جان بول سارتر) الذى كتب معظم مسرحه فى إطار واقعى فلسفى عندما أراد أن يعالج مناخ الاحتلال النازى لباريس لجأ إلى التراث ، فكتب (الذباب) ، ولجأ إلى أسطورة إليكترا فى الأساطير الإغريقية . وكذلك فى إيطاليا فى عصر التحول من الدويلات إلى القومية الإيطالية الواحدة لجأ كثيرون من الكتاب والمبدعين إلى التراث الإغريقى لا بهدف الهروب ولا الرمز ولا التعمية ؛ ولكن بهدف ربط حلم الوحدة الكبير بالجذور التاريخية العريقة .

○○ ويقول الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى :

● قول « فيشر » إن الأساطير من الوسائل التى يصطنعها البعض ، ولذا فإن هذه قضية جزئية ، ولكن إذا انتقلنا إلى القضية العامة سوف نجد أن المسرح حينما يلجأ إلى الأساطير أو إلى التراث بأنواعه ، ففى اعتقادى أنه يلجأ إلى وسائل طبيعية لاستخدام الأدوات المناسبة التى يمكن من خلالها التواصل مع الجمهور ، فكل هذه الاستخدامات التراثية تعتبر رواسب فى داخل الوعى الإنسانى ومخاطبة الإنسان من خلالها هو محاولة للتقارب مع وجدان المشاهد ، ولعل استقرأنا للتاريخ بشكل عام ؛ والمسرحى بشكل خاص يجعلنا نعرف أن المسرح قد لجأ إلى الأساطير فى كل العصور ، فى العصر الرومانى والعصر الإغريقى والعصور التالية . . وحديثاً لجأت كل التجارب إلى إستخدام الأساطير ، وحينما نتناول الأساطير فى العصر الحديث فهذا لا يعد مأخذا على الكتاب : كما أن هناك مقولة أراها حقيقية وهى أن المسرح بطبيعته يعمل فى مجال أعلى من الواقع لأن المسرح لا واقعى ، إذن المسرح فى حالاته ليس واقعياً . واللجوء إلى الأساطير لجوءاً إلى الكليات لأننى ارى أن المسرح فى تناوله للقضايا تكون قضاياه أقرب إلى الكليات منها إلى الجزئيات فيما عدا الفارس أو الكوميديا المزلية . إذن . فليس معنى هذا هو الهروب من الواقع ولكن لأن القضايا الكلية تدخل فى إطارها القضايا الجزئية ، والقول بأن اللجوء إلى التراث يُعد هروباً قول غير علمى لأن اللجوء إلى التراث أجده معادلاً

موضوعياً أستطيع من خلاله أن أعطى رؤ ية فنية ، هذه الرؤية الفنية إذا استطعت أن أجدها معادلاً موضوعياً واقعياً فإننى بالتأكيد سوف ألجأ إلى هذا المعادل فى الواقع ، ولكننى لا أجده فى الواقع ، ولذلك فإن هذا التناول لا يُعد هروباً ، بل على العكس فإننى أبحث عن معادل موضوعى أقرب إلى وجدان الناس .

○○ أسباب الظاهرة :

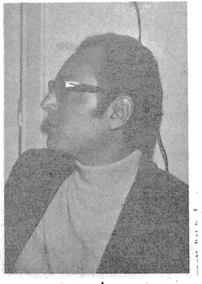
**** أنسحاب المسرح الواقعى فى السبعينيات واللجوء إلى التراث بحيث أصبح هذا اللجوء ظاهرة تدعو إلى التساؤل . . ما الأسباب التى أدت إلى هذا . . ؟؟**

○ الناقد فؤاد دواره :

نجد على المستوى العربى كاتباً مثل (عبد الله ونوس) كتب فى الأساطير ، ومسرحه يُعد ثورياً فى مسرحية (محاكمة رأس المملوك جابر) ، ومسرحية (الملك هو الملك) ، حكايات — إما عن ألف ليلة ، وليلة وإما من التاريخ العربى القديم ، ولكنه يحولها إلى تصوير الأوضاع السياسية الحاكمة . وأضرب مثلاً آخر ، (يسرى الجندى) فى مسرحيته (على الزيبق) استخدم التراث استخداماً غير ممتع بحيث إننا نجد الحكاية الشعبية ذاتها كانت أكثر إمتاعا وإثارة من العرض المسرحى على الرغم من أن العرض المسرحى يملك إمكانات كثيرة ، وعلى العكس من هذا نجد فى مسرحيته (الهلالية) قضية التمزق العربى المعاصر معروضة فى الخلفية التاريخية أو الأسطورية بشكل جيد ، وهذا مثال يوضح أن كاتبا واحداً قد ينجح فى استخدام وقد يفشل فى استخدام آخر والمشكلة هى مواهب هؤلاء الكتاب .

○ **ويحدد نعمان عاشور** أنه لا يمكن اعتبار هذا الاستخدام هروباً من الواقع ، وإذا كان قد ظهر فى فترة السبعينيات مجموعة من الكتاب قد لجأوا إلى الأسطورة أو التراث بأنواعه : فلم يكن سبب ذلك الهروب ، بل البحث عن موضوع آخر أو استكشاف مجهول ، لأنهم على غير قدرة على معاركة الواقع والعبرة بمقدرة الكاتب على معالجة موضوعة ، والمعالجة التى تكفل له العنصر الواقعى إلى جانب العنصر التراثى .

وسوف أضرب مثلا بسيطا لكنه يكشف الموضوع — الريحانى عندما استغل قصة من قصص التراث المصرى الشعبى فى العصر الأيوبى فى مسرحيته (حكم قراقوش) ، نجد أنه كان يستند إلى قصة خيالية شعبيه وإن كان لها واقع فعلى ولكنه عكس ما ترسب فى الوجدان الشعبى المهم أنه أسقطها — أى الريحانى — على الواقع وبذلك وظفها إيجابياً — بصرف النظر عن قدرة الريحانى التأليفية . اذن ، فاستخدام الأسطورة كان استخداما إيجابيا ؛ والخطورة فى استخدام الأسطورة أو الارتكاز على التراث ، هو البحث عن مأرب للهروب من معاركة الواقع : ولكن طالما كان استخدام التراث لخدمة الواقع ونابعاً من الواقع فهى إذن تدعيم للمؤلف فى تناوله ، لأنه لا فصل بين الماضى والحاضر والمستقبل ، والأسطورة نوع من الماضى والمستقبل والتراث نوع من الماضى .


محمد أبو العلا السلامونى

○ **ويضيف المخرج سعد أردش فيقول :** إبتداء من الستينيات أصبح البحث عن قناع للعمل المسرحى يشكل ظاهرة ، فى الستينيات كان هناك كثير من الرمز حتى فى المسرح الواقعى ، وقليل من اللجوء إلى التراث ، فمثلا (سعد الدين وهبه) وميخائيل رومان لجأوا إلى الرمز ، محمود دياب كان تراثياً فى (باب الفتوح) وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور لجأوا إلى التراث الدينى والشعبى أيضاً .

فى السبعينيات عند أراد رشاد رشدى أن يعالج السياسة فى مسرحه لجأ إلى الرمز العميق المعقد وإلى التراث الدينى أحياناً كما فى بلدى يا بلدى . . الخ ثم إستقرت هذه الموجة ولكنها انحرفت بشكل ملحوظ إلى التراث واللجوء إليه كقناع ، لأن الرمز — إبداعياً — مسألة تحتاج من المبدع إلى كثير من الجهد ، بينما اللجوء إلى القناع المتمثل فى التراث أسهل . .

لا شك أن الباحث إذا قام بمقارنة مسرحى الستينات والسبعينيات ومسرح الثمانينيات فسوف يجد أن اللجوء إلى القناع التاريخى والأسطورى والشعبى كان نتيجة ضيق دائرة حرية التعبير وسطوة المحاذير التى كانت مطروحة فى مواجهة الفنان المبدع ، بدليل أنه عندما انفرجت الحالة ببداية زرع وتأصيل الديمقراطية فى الثمانينيات أصبح الفنان يحس أنه لم يعد هناك مبرر للأقنعة لأن الحوار مطروح بصراحة ، ولذلك ، فإن التعمية لا مبرر لها ، وهذا ما دفع نعمان عاشور إلى كتابة (مولد وصاحبة غايب) ، ورغم كل ما قيل ، فإن اللجوء إلى القناع هو وسيلة من وسائل صب الواقع فى صورة إبداعية لها بعد شعرى ولها بعد فكرى ولها بعد فنى .

○ **ويضيف حسن عطيه** أن جيل السبعينيات أو جيل التجاوز ، هذا الجيل واجه هزيمة ٦٧ وما بعدها وواجه مدى انهيار المؤسسات الاجتماعية بإضطرابها فى محاولة طرح فوضى فى الواقع كاملة ، لم يكن أمام هذا الجيل قدرة على تلمس أو سرعة فهم التطورات الحادثة على أرض الواقع ؛ لأن المسرح يرصد القوانين الموضوعية الكامنة فى أرض الواقع وليس رصد الظواهر الخارجية هذه القوانين كانت . . مبهمة وفى حالة فوضى سياسية وفكرية تحدث بالتعمد ، كانت فكرة الصدمات الكهربائية تتغير ، كانت فكرة المصادرة والرقابة قائمة ، مصادرة كل فكر يرتبط بالجماهير يؤثم ، ومن ثم بدأ الكتاب يسعون للهروب من تفصيلات الواقع ، هذا هو المنحنى السلبى ، وهناك منحنى إيجابى فى رصد الظاهرة ، ويتمثل فى تجاوز هذا الجيل لما تم فى الخمسينيات والستينيات ، هذا التجاوز كان يتجه فى عموميته إلى الشعر ، فهو جيل شاعر فى الأساس ، وفى الوقت نفسه ، فإنه جيل ارتبط بالفلسفة ، والشعر والفلسفة يرتبطا بالعموميات ، هذان المدخلان أديا إلى تلمس وتجاوز نتاجات المسرح الخمسينى والستينى إلى التوجه إلى الكليات فأصبح التراث هو الملجأ لهذا الجيل هروباً وتجاوزاً فى الوقت نفسه .

○ **ويقول أبو العلا السلامونى عن أسباب اللجوء إلى التراث ،** إن دخول عنصرى السينما والتليفزيون كان سبباً أثر على المسرح الذى كان يمكن أن يتناول قضايا الواقع بشكل واقعى . ولذلك فهناك محاولات من بعض الكتاب فى تناول الواقع ، حالياً ، فكانت الكتابات أقل تكنيكاً وفنياً قياساً لنفس القضايا التى يتناولها التليفزيون والسينما . لابد — إذن — أن يجد المسرح مخرجاً خاصاً لأنه إذا استمر المسرح فى تناول ما تتناوله السينما أو ما يتناوله التليفزيون فهو خاسر والمسرح له جانبان أولها : أنه يتناول قضايا كلية بالمعنى الفلسفى ومن خلال أشكال فنية لا تستطيع السينما أو التليفزيون أن يقدماها فالمسرح يلجأ إلى الأشكال الشعبية أو الأسطورية ؛ فهو يملك خصوصية تناول الأساطير ، والخروج من المأزق هو اللجوء إلى التراث ونقطة أخرى ، الواقع فى السبعينيات كان فى تغيره أسرع من أن يستوعبه الفنان ومازال .

○○ البحث عن الهوية العربية المفتقدة !!

○ أيمكن أن يكون البحث عن صيغة لمسرح عربى ، والبحث عن الهوية العربية المفتقدة سبباً للجوء إلى التراث ؟؟

○ **عن هذه النقطة يقول سعد أردش :** هذه الفكرة منذ تحدث فيها د. يوسف أدريس ، ثم بدأت تشكل تياراً فى الوطن العربى — كما فى (المسرح الاحتفالى) فى المغرب على يد (الطيب الصديقى) ومسرح الشوك فى سوريا ، والحكواتى فى لبنان والسامر فى مصر . . الخ أعتقد أن كل هذا شىء شرعى وطبيعى على أرض التطور المسرحى فى المنطقة العربية بمعزل عن قضية الصيغة والهوية ، لأن قضية الصيغة والهوية ، قضية حضارية ، قضية تطور حضارى بمعنى أنه عندما يتحقق للمجتمع المستوى الحضارى المأمول سوف يتبع ذلك تطور المسرح ؛ ونحن لا نستطيع أن نفرض على الفن أطراً محددة بحجة أن هذه الأطر تقربه من الهوية الوطنية أكثر من غيرها !!



مجلة نادى القصة بالإسكندرية

شمس الدين موسى

من المهم بمكان أن تصدر الجمعيات الأدبية والثقافية مجلات ونشرات أدبية دورية أو غير دورية للتعبير عنها ، ومنذ فترة ليست طويلة كانت جمعية أتيليه القاهرة تعد نشرة ، وكذلك كانت منذ نحو عشرين سنة تصدر جمعية الأمناء مجلة الأدب ، التى أسسها الشيخ والأديب أمين الخولى ، الذى ترك تلامذته فى أماكن مختلفة ، وها هو نادى القصة بالإسكندرية يصدر مجلته الدورية نادى القصة ، خاضعة لنفس الإمكانيات الطباعية المتواضعة لنقص إمكانيات النادى ، وفى حدود علمى أن مساهمات عديدة تقدم من أدباء وقصاصى الإسكندرية ، لكى يدفعوا نشرة النادى الأدبية إلى المطابع ، لكى تخرج حاملة لنا باقات من الإنتاج القصصى ، والنقدى لأدباء الإسكندرية .

ويفتتح الدكتور عبد الله هاشم العدد الأخير من مجلة نادى القصة بكلمة قصيرة ناقش فيها ما جاء بإحدى يوميات الكاتب القاص جمال الغيطانى فى الأخبار ، عن علاقة الكاتب والأديب بالسلطة ، فالسلطة لا يمكن أن تهادن موهبة حقيقية وتتركها حرة بسهولة ، كذلك لا يمكن لموهبة حقيقية أن تكون راضية تمام الرضى عن السلطة ، وأى سلطة فالأديب والفنان لا يستمد ضوءه الداخلى إلا من محاولة إقامة المثال سواء فى أدبه أو فى حياته ، والسلطة فى نظره ، هى المنوط بها تحقيق ذلك المثال اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ، ومن هنا كان موقف الأديب دوما معارضاً ، ولن أقول رافضاً ، لأن المعارضة يمكنها أن تحتوى الموقف الرافض . والعكس لا يمكن حدوثه . وتلك المعارضة لابد أن تنبع من مثالية الأديب والفنان ورغبته الأزلية فى تحقيق المثال ، والأدلة على ذلك كثيرة شرقاً وغرباً ، بل لدينا نحن ، والذى يراجع قصص إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ يرى ذلك واضحاً أمامه ، ففى ظل النكسة ١٩٦٧ ، كتب أديبنا الكبير نجيب محفوظ أشهر قصة قصيرة له بعنوان « تحت المظلة » التى حدد فيها رؤيته من كل مابدور ، كذلك كتب عبد الرحمن الشرقاوى قبل ٩٦٧ المسرحية الشعرية الفتى مهران ، التى تنبأت بالكثير مما حدث بعد ذلك ..... والأمثلة كثيرة ....

والعدد الأخير من « نادى القصة » يحتوى عدداً من القصص والدراسات الأدبية لأدباء من الإسكندرية . ويطالع القارىء فى العدد قصة شوارع تنام من العاشرة « للقاص السكندرى أحمد حميدة » ، وهى قصة واقعية تحكى عن وقائع حدثت بين أفراد ينتمون إلى الشارع المصرى ، وليس فى هذا أى عيب ، ولقد كان الكاتب « محمد حافظ رجب » صاحب هذا الاتجاه منذ نحو عشرين سنة ، والكاتب أحمد حميدة متأثر فى هذه القصة « بأعمال حافظ رجب » فى مجموعتيه « الكرة ورأس الرجل » ، « ومخلوقات براد الشاى المغلى » لكن الذى أريد أن اتوقف فيه مع الكاتب هو طريقة استخدامه للغة ، فإنى أرى أن حميدة لا يبذل أى جهد للإرتفاع بمستوى اللغة « خاصة فى القصة شوارع تنام من العاشرة » ، رغم أن القصة تزخر بالمواقف والأحداث، بالإضافة إلى انها قصة طويلة وتحتاج إلى قدر من التركيز ، وتلقى الضوء على شريحة اجتماعية معينة تتعامل مع الجوانب الخلفية من الشارع المصرى أمثال بائعى المخدرات والمخبرين .

***

ويطالع القارىء فى العدد قصة بعنوان « شىء يكسوه الطحلب » للكاتبة « حورية البدرى » ، التى تتعمق فى تحليل المشاعر الداخلية لفتاة ، وربما كانت القصة تعبر عن تجربة شخصية ـ إلا أن الكاتبة نجحت تماماً فى توصيل مجمل المشاعر الداخلية للبطلة التى تعيش تجربة يجتاحها التردد ، والشك ، والخوف من التجربة وتقول فى نهاية القصة . .

« لأنها كتمثال الخزف الأجوف لن تحاول الصعود . ستخشى أن يلقيها هواء نوافذ البرج وتسقط ، لتتهشم . . يزداد احتمال السقوط كلما ارتفعت ، ويزداد الخطر مع الارتفاع . لن تصعد . . ستبقى فى قاع البرج ، فى ركن من أركان القاع لا تأتيه الرياح كى لا تتحطم . . ستبقى وبأى اسم . سينمو عليها الطحلب ، وستلتصق بالقاع . بالركن المظلم من أركان القاع « تحت نبات الطحلب »

والكاتبة تنهى القصة بذلك الموقف المتخاذل والمنهار ، فلقد فضلت البطلة الإنزواء بعيداً ، والخروج من التجربة خالية الوفاض بعد الجولة الأولى . التى أحست فيها بالضياع ، ولعلنا لا نتفق مع نهاية القصة ، التى تشيع الإستكانة والضعف ، بل الموت البطىء . ونسأل الكاتبة ــ هل الفتاة فى مصر الآن تمثلها تلك البطلة ؟ فى الواقع أن الفتاة فى مصر الآن بعد أن تعلمت فى المدارس أو الجامعات وبعد أن مارست العمل فى المصانع كعاملة ، والمتاجر كبائعة ، لا تكون هذه النهاية نهاية « طبيعية » لها . إنها تحارب كل يوم من أجل قوتها وقوت أولادها ولا تتعثر ذلك التعثر الرومانسى الذى يصل إلى حد المرض ، وإذا كانت الكاتبة قد استطاعت الوصول إلى أدق المشاعر الداخلية لبطلتها ، إلا أنها كانت بطلة غير واقعية ، ولاتنتمى لحياتنا الآن ، إنها بطلة ضيقة الأفق ، وعاجزة ، ومستسلمة ، كان يوازى وجودها فى القصة شخصيات أكثر واقعية .

***

وليس غريباً أن تتناول أدباء الإسكندرية بعضهم بالنقد على صفحات مجلة نادى القصة ، وهذا هو مانطلبه من الصحافة الأدبية خارج القاهرة ، بحيث يتتبع النقاد المبدعين بالنقد دون انتظار النقاد الآخرين ، والعدد يحتوى على مقالين نقديين الأول كتبه « جميل متى » متناولا مجموعة « عطشى لماء البحر » لمحمد مبروك . الذى اتخذ الإسكندرية موطناً له ، والثانى كتبه « سعيد بدر » متناولاً مجموعة علامة الرضا للكاتب المبدع محمود عوض عبد العال ، وهو من الأدباء المجيدين بالإسكندرية ولقد قام سعيد بدر فى مقاله بتحليل مجموعة علامة الرضا تحليلاً نقدياً مبيناً سمات التجريد لدى محمود عوض عبد العال ، وهى أهم سمة تتسم بها أعماله ، ولقد اعتبر الناقد أن قصص محمود عوض عبد العال فى المجموعة متكاملة لسببين ــ الأول يتمثل فى التكنيك . والثانى ــ يتمثل فى الموضوع ، فمعظم القصص عن الحرب ، وهى قصص لاتمثل الكاتب الآن لأن الكاتب كتبها فى فترة الحروب مابين ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ . وكان لا بد أن يشير الناقد إلى الأعمال الأخيرة التى كتبها « محمود عوض عبد العال » .

وفى النهاية ــ تعتبر مجلة نادى القصة بالإسكندرية مرآة كاملة للإنتاج القصصى السكندرى ، ولو أنها خلت من أنموذج لأعمال حافظ رجب الذى يعيش فى الإسكندرية ، منذ سنوات طويلة . وأظن أنه لا يزال يمارس كتابة القصة ، لكنه يحجبها عن القراء لأسباب غير واضحة أمامنا ■ . .





مهرجان دولى للأطفال

يعتبر معرض القاهرة الدولى الثانى لكتب الأطفال الذى تقيمه الهيئة المصرية العامة للكتاب منذ يوم الثلاثاء الماضى ، والذى سيستمر حتى التاسع من هذا الشهر أهم وأكبر الأحداث الثقافية فى هذا الأسبوع .

ذلك أن أطفال مصر وجدوا أخيراً من يهتم بهم وبثقافتهم ، لقد غصت مبانى هيئة المعارض الدولية بمدينة نصر بأطفال مصر الذين ذهبوا إما فى مجموعات كاملة ، وبملابس مدارسهم ، أو فى صحبة أولياء أمورهم وبعضهم بمفردهم ، وامتلأت المساحة الواسعة لمبنى المعرض بآلاف الأطفال تعترى الفرحة وجوههم . ويلاحظ مَنْ يتأمل هذا العدد الهائل من أطفال مصر شيئا جديداً ، هو الجدية الواضحة فى ملامح هؤلاء الأطفال الذين يقفون أمام الكتب ، وينتقون منها ما يريدون ، أو ما تتحمله جيوبهم وجيوب آبائهم ، الذين كانوا سعداء وهم يرقبون أطفالهم الذين يتعاملون مع الثقافة ــ والكتاب .. بعيداً عن لعب الكرة فى الشوارع المكتظة بالسيارات ، وبعيداً عن برامج التليفزيون التى تعودهم على التلقى والجمود بخلاف الكتاب الذى يوسع مداركهم ويؤسس فى عقولهم ديمقراطية التفكير ، والتأمل ..

* * *

إنه مهرجان دولى حقيقى للأطفال ، حيث تشترك فيه سبعة وعشرون دولة منها تسع دول عربية ، ويضم مائتين وخمسين جناحاً يقدم فيها ثلاثمائة ناشر مليونى كتاب ، تبدأ من الكتب الملونة التى لا تمزق ولا تُحرق ولا تُبل ، وتتدرج إلى أن تصل إلى دوائر المعارف المختلفة التى تحتوى على مختلف المعارف والآداب والفنون والعلوم والتكنولوجيا وكلها من أجل الأطفال حتى مرحلة ستة عشر عاماً من العمر .

ومن الملفت للنظر فى « مهرجان الأطفال الدولى » هذا العام ذلك الكم الهائل من الأنشطة الثقافية الجديدة والمتنوعة التى تثرى حياة أطفالنا وتجعلها أكثر خصوبة .. ففى هذا المهرجان يجد أطفالنا :

- مسرحاً للأطفال
- وفيديو للأطفال
- وسينما للأطفال
- وحديقة حيوان مجسّمة للأطفال
- ومدينة ملاهى كاملة للأطفال
- ومعرضاً لرسوم الكبار للأطفال
- ومعرضا لرسوم الأطفال
- ومعرضا لكتب الفنانين الخاصة بكتب الأطفال

هذا بخلاف الأجنحة التى تحتوى على أجهزة الكومبيوتر الخاصة بالأطفال .. ثم فريق كورال الأطفال التابع لأكاديمية الفنون . ولم ينس مهرجان الأطفال الدولى أن يذكر أطفال مصر المعاصرين بأطفال مصر القديمة عبر العصور الحضارية المختلفة وذلك من خلال ما تعرضه هيئة الآثار فى الجناح الخاص بها .. حيث يشاهد أطفال مصر مجموعة هامة من الآثار الحقيقية الخاصة بالأطفال من مصر الفرعونية ومصر اليونانية ، ومصر الرومانية ، ومصر القبطية ، ومصر الاسلامية ، وتقدم هذه الآثار رؤية واضحة ، تعكس إلى حد بعيد المكانة التى كان يحتلها الطفل المصرى فى حيز حضارته الفريدة . لقد اختيرت القطع الأثرية لكى تعرض فى تتابع زمنى لتغطى مرحلة تاريخية تربو على خمسة آلاف عام من التاريخ ، بحيث تقدم لأطفالنا القيم والمبادىء والمفاهيم الأخلاقية والتربوية التى سادت وتجذرت فى أعماق التربة المصرية ..

* * *

كل هذه الأنشطة الثقافية الهائلة والمتنوعة فى متناول أطفال مصر الآن وحتى التاسع من هذا الشهر ومع هذا دعونا نثير بعض النقاط الجوهرية الخاصة بالكتاب المصرى ..

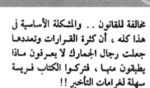
قال الرئيس محمد حسنى مبارك فى خطابه الأخير : « لابد أن تتحطم كل الحواجز التى تعوق سيادة الكتاب المصرى ، وانتشاره فى كل البقاع ، وعلينا أن نشعل الصحوة الكبرى فى مختلف الآداب والفنون » .

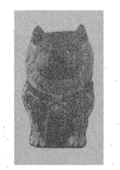
وتفاءل المثقفون خيراً بهذه اللمحة الحضارية من رئيس الدولة واعتقدوا أن كل الصعاب سيتم تذليلها ولكن ماذا حدث ؟ لقد تدخلت البيروقراطية المصرية لتسهيل مهمة الكتاب ، فعقدتها ، وبدلًا من تحطيم الحواجز ، نراهم قد أقاموا سواتر ضخمة يصعب تحطيمها .. كيف ؟ كانت وزارة الثقافة ــ قبل الدعوة إلى تحطيم كل الحواجز ــ ممثلة فى الهيئة المصرية العامة للكتاب مسئولة عن كل ما يتعلق بالكتاب المصرى استيراداً وتصديراً من خلال لجنة البت ، حيث كان المصدر أو المستورد للكتاب لا يأخذ إلا موافقة لجنة البت هذه فيقوم بالتصدير أو بالاستيراد ولا توجد جهة أخرى لها حق التدخل ، وتأخذ الجمارك بقرار لجنة البت ، وتنفذه على مسئولية الهيئة ، ووزارة الثقافة .

وكان يمكن سحب الكتب من الجمارك ، ثم تقديم الأوراق المطلوبة وفقاً للقانون الذى ينظم هذا الأمر . ولكى يحطموا الحواجز ، ألغوا هذه اللجنة التابعة لوزارة الثقافة ، ومن ثم دخل الكتاب فى دوامة السلع المستوردة ، تحت وصاية وإمرة وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية ، وفى وزارة الاقتصاد هذه لا يفرقون كثيراً بين الكتاب والأسماك والدواجن واللحوم المجمدة بل إن بعضهم يراه من السلع الكمالية التى تخضع للأجتهاد فى تقدير الرسوم عليها !!

وتبعا لذلك خضع الكتاب لقرارات متناقضة أحيانا ، وتجهيلية فى أحيان أخرى !! والدليل على ذلك مثال واحد ضمن أمثلة كثيرة لا داعى لذكرها الآن .. فقد أصدر يحى الجمل وكيل وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية قراراً بفرض رسوم على الكتب وصلت إلى ١٧٪ لمدة شهرين ، ثم ١٧٪ لمدة ستة شهور ، ثم ألغى رسوما ، وأضاف رسوما .. المهم كل يوم تقريباً قرار يصدر ، ووصل مسلسل القرارات أخيراً إلى إلغاء كل القرارات السابقة وفرض رسوم قدرها ٥٪ ضريبة تحت إسم : رسوم إدارية يتم تحصيلها لحساب وزارة الاقتصاد ! فإذا نظرنا إلى الموضوع كله نظرة متأنية : وجدنا أن الكتاب قد تقرر إعفاءه من كافة الرسوم الجمركية بقرار من مجلس الشعب ، وهو الجهة التشريعية الوحيدة فى مصر ــ فيما نعلم ــ لإصدار القرارات ، ومع هذا يصدرون قرارات مخالفة للقانون .. والمشكلة الأساسية فى هذا كله ، أن كثرة القرارات وتعددها جعلت رجال الجمارك لا يعرفون ماذا يطبقون منها ، فتركوا الكتاب فريسة سهلة لغرامات التأخير !!

ودعونا نرى سيناريو الموقف الآن .. إن موظف أو مثمن الجمارك لا يعرف أى التعليمات يجب تنفيذها ، فيحولها على موظف وزارة الاقتصاد الموجود فى الجمرك ، وموظف وزارة الاقتصاد لا يعرف بدوره هو الآخر ماذا يفعل فيحولها إلى وزارة الاقتصاد فى القاهرة .. كل هذا والكتب ولا تعرف متى تخرج لأطفال مصر لكى يقرؤوها فى مهرجانهم الدولى لأن المسافة بين الأرض والقمر أقرب أحيانا من المسافة بين الأسكندرية والقاهرة وإذا كان الناشرون الأجانب يرون كل هذا ، وقد حضروا بكتبهم من أجل أطفال مصر فهل يعتقد أباطرة وزارة الاقتصاد أن أحداً يصدقهم بعد كل ما يفعلونه فى أنهم ينفذون قرارات مجلس الشعب ، وقرارات القيادة السياسية ، الخاصة بتحطيم الحواجز أمام الكتاب . ويا أيها الذين تحصلون ٥٪ كرسوم إدارية لحساب وزارة الاقتصاد على الكتاب ، إبحثوا لأنفسكم عن مصادر أخرى تغطون بها بدلاتكم ومكافآتكم وسفرياتكم الكثيرة إلى الخارج بعيداً عن الكتاب لأن القراء فقراء ... فقراء .

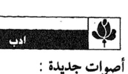




وأمامكم سلع كثيرة تتوافقون على دخولها بسهولة رغم عدم مطابقتها للمواصفات .. فما تركوا الكتاب لأن عقل مصر فى حاجة إليه . ودعونا نطالب مرة أخرى بعودة وزارة الثقافة لكى تكون مسئولة عن الكتاب فهى الجهة التى أوكل إليها المجتمع أمر ثقافته .

ونحن بهذا لا نريد أن نُفسد الفرحة بالمهرجان الدولى لأطفال مصر ، ولكننا أردنا بما قلناه ، نقطة واحدة فوق حرف واحد فربما وضعت كل النقاط على كل الحروف بعد ذلك ، لكى تتحطم كل الحواجز التى تعوق سيادة الكتابة .

تحسين عبد الحى

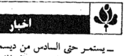


أصوات جديدة :

فى الطريق إلى الحياة الأدبية سلسلة أدبية جديدة تسمى أصوات جديدة سوف تصدر عن الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية .

ــ ستهتم هذه السلسلة بنشر إنتاج الأدباء والكتاب على شكل مختارات . .

وقد تم اختيارهم ممن ينشرون لأول مرة ويقول د/عبد المعطى شعراوى رئيس هيئة الثقافة الجماهيرية أن هذه السلسلة ستظهر مرة كل شهرين وستقدم أعداداً فى القصة القصيرة ، والشعر ، ؛ والعلوم وغيرها وستوزع عن طريق قصور ومديريات الثقافة فى المحافظات المختلفة . . وأن هدف هذه السلسلة هو إلقاء الضوء على ما لم ينشر لهم من قبل .



ــ يستمر حتى السادس من ديسمبر معرض التصوير الفوتوغرافى للفنان [حسام دياب] ويعرض الفنان تحت عنوان [وجوه من مصر الأرض والانسان] ويتميز المعرض بالحس الصحفى الذى يلتقط الصور المصرية التى قد تحتوى على قدر من المصادفة والعفوية وقدر كبير أحياناً من الترتيب والحساب وهو يصور مجموعة شخصيات عامة ومجموعة صور للبدو وأبراج الحمام ــ وبيوت الفلاحين ــ وصحراء خالية وبعض أعمال أخرى تصلح [للكارت بوستال] تعبر عن الشروق والغروب والخريف . . . الخ إلا أن أجمل أعماله هى التى حاول أن يعبر فيها عن فكرة مثل صورة القطط وهى تأكل فضلات الطعام على السلم الخلفى ــ وصورة [احتجاج] ليد تظهر لشبح من خلف الزجاج .

الأديب الدكتور محمد عنانى . . أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة القاهرة . . صدر له هذا الأسبوع عن هيئة الكتاب مسرحية المجاذيب ومسرحية البر الغربى وعن العملين يقول : إنهما يتمثلا له أول مسرحية قدمت له وهى (البر الغربى) ، والتى قدمت عام ٦٤ وآخر مسرحية قدمت له (كتأليف) وهى المجاذيب للكاتب ثمانى مسرحيات منهم : الدرجة السادسة ، ميت حلاوة ، السجين والسجان ، البحيرة والغربان والمجاذيب ، والبر الغربى . . بخلاف ترجمته لمسرحيات أخرى .

ــ افتتح الفنان [صلاح طاهر] معرض التصوير الفوتوغرافى للفنان [مراون الدوى] بقاعة عايد الكيلو ٦ طريق سقارة بالجيزة يستمر المعرض حتى ١٠ ديسمبر ويصور فيه الفنان مجموعة أعمال للتصوير تتسم بحس جديد فيه التجريب والتجريد .

● فى الخامسة من مساء اليوم يتحدث د/محمد طارق لبيب عن « نتجيريا ومشكلاتها » ضمن لقاء الثلاثاء الأسبوعى لمعهد البحوث الدراسات الأفريقية .

ــ يقام معرض التصوير الفرتواغرافى للفنان والناقد التشكيلى [صبحى الشاروقى] بقاعة إتيليه القاهرة حتى ٨ ديسمبر الحالى ويعرض فيه الفنان صبحى الشاروقى لمجموعة صور عن المتحف الإسلامى والبيئة المصرية الصحراوية وبيوت مصرية ولقطات عديدة لسيناء الجنوبية وأديرة فى الصحراء إلتقطتها عدسته بعين الفنان .

● ينظم نادى أعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة ندوة موسعة خلال شهر ديسمبر حول « ظاهرة انتشار المخدرات فى مصر » الأسباب ــ الآثار ــ العلاج .

ــ إسهاماً فى الحملة القومية لسداد ديون مصر قرر الفنانون [راغب أسكندر ــ عبد الفتاح البدرى ــ ناجى باسليوس ــ حسن راشد ــ عادل بنيامين] التبرع بقيمة ٢٠ ٪ من دخل معرضهم الذى يقام فى اتيليه القاهرة من ٢٤ ديسمبر وحتى ٥ يناير القادم .

ذكرى

فؤاد حداد فى مسرح السلام

● فى الساعة السابعة مساء السبت القادم ، وفى مسرح السلام ، يلتف أصدقاء فؤاد حداد حول أسرته فى أمسية التأبين التى تقيمها الأسرة بالاشتراك مع المسرح المتجول ، تبدأ الأمسية بكلمة الأسرة ، تليها كلمة المسرح المتجول ويلقيها الفنان عبد الغفار عودة ، ويلقى الشعراء صلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب ومتولى عبد اللطيف قصائد يهدونها إلى فؤاد حداد ، ويغنى الفنان سيد مكاوى ألحانه التى أبدعها من أشعار فؤاد حداد ، ثم تنشد بسمة الحسينى مقاطع من شعره ، ويساهم كورال مطابع روز اليوسف بفقرة يؤدون فيها أغانى فؤاد حداد ، ويشارك فى هذه الأمسية كل من هشام السلامونى ومحمد كشيك وعمرو حسنى ورجب الصاوى ومحمد الحلو وعمر الصاوى وبهاء جاهين وجمال بخيت وعمر نجم .

ندوات

ندوة دمياط

● فى قصر ثقافه دمياط أقيمت يوم الاثنين الماضى ندوة أدبية حول [دور الأدب فى المرحلة الراهنة] حضر الندوة الدكتور مدحت الجيار والقاص محمود حنفى كساب ومجموعة من شعراء القاهرة والأسكندرية من بينهم فوزى خضر وعبد العليم القبانى إضافة إلى مجموعة كبيرة من شعراء دمياط .

حضر الندوة أيضاً الدكتور أحمد الجزيلى ـ محافظ دمياط ونوقش دور الأدب فى هذه المرحلة من ناحية توظيف الأدب فى هذه المرحلة المصيرية التى تخوضها الشعوب العربية فى مواجهة التحديات التى تواجهها حضارياً وكانت الندوة مثمرة إذ تداخلت فيها الآراء حول إلتزام الأديب وانحيازه إلى قضايا بلاده .

أمسية شعرية

أقام نادى الأدب بنادى شباب بهتيم أمسية شعرية يوم الأربعاء الماضى لتأبين الشاعر الراحل [فؤاد حداد] شارك فيها لفيف من شعراء الجيزة والوراق وشبرا الخيمة وصاحب الأمسية معرض شعرى وتشكيل عن الشاعر الراحل ــ شارك فيها الشعراء [فوزى خميس ــ سيد سلامة ــ عربى محمد ــ محمود الحلوانى ــ صلاح فتح الباب سها المصادفة ــ مجدى الجابرى ــ مجدى السعيد ــ محمد الحلو ــ محمد عليوه عبده محمد سلطان] .

ندوة اتيليه القاهرة

● أثار الخبر الذى نشرته [القاهرة] فى عددها الماضى حول المتاعب التى تواجه [ندوة اتيليه القاهرة] حفيظة الأدباء والفنانين والشعراء فى ندوة الثلاثاء الماضى حيث طالبوا بتأجيل الندوة التى كان من المفروض أن تناقش مسرحية [لعبة الشطرنج] للأديب [نبيل مرسى] ـ ومناقشة حال الندوة وما آلت إليه . . . وشارك فى الحوار الاساتذه [عبد الحكيم قاسم ـ د. مدحت الجيار ـ محمد سليمان ـ صلاح الراوى ـ ابراهيم الحسينى ـ محمد حلمى حامد ـ نبيل مرسى ـ مصطفى ابو النصر ـ شعبان يوسف] ولفيف من الأدباء ، وتحدث الجميع بوضوح حول مدى فعالية إقحام ما يسمى ب [مسرح الغرفة] على ندوة الثلاثاء وأصروا على نجاح الندوة وعلى أن المسرح بشكله المفروض عليهم من [مجلس الأتيليه] دخيل على الندوة التى لا تحتمل قراءة مسرحية أو حتى تلخيصها واتفق الحاضرون على وجوب وضع برنامج شهرى معلن للندوة يتيح للأدباء قراءة الأعمال قبل يوم الندوة وتخصيص يوم وتثبيته لندوة [الشعر] كذلك طالب كثيرون بعدم إقحام [ندوة الأدباء] يوم الثلاثاء فى نشاط الاتيليه وعدم التدخل فيها وانه يتعين على الاتيليه إقامة ندوة أخرى فى يوم آخر ـ فإذا حققت إيجابيات فإنه بداهة سيهرع إليها الأدباء .

وتناقش الندوة اليوم مسرحية [المرأة التى تكلم نفسها كثيراً] للأديب [عبد الله الطوخى] فى حضور الدكتور [عبد المنعم تليمة] يدير الندوة ويشترك فى النقاش الدكتور [مدحت الجيار] .



ندوة دار الأدباء

● تعاود ندوة جمعية الأدباء مساء غد الأربعاء مناقشة كتاب لغة بناء الشعر للدكتور [أحمد درويش] الاستاذ بكلية دار العلوم ويشترك فى المناقشة دكتورة هيام أبو الحسين د.[فخرى قسطندى] ود.[رجاء جبر] يدير الأمسية الدكتور [يسرى العزب] وكانت مناقشة الكتاب قد بدأت الأربعاء قبل الماضى لتستكمل غداً .

ندوة قصر ثقافة الشاطبى

● يقيم قصر ثقافة الشاطبى غداً الأربعاء ندوة شعرية لتأبين الشاعر الراحل [فؤاد حداد] يدير الندوة الشاعر أحمد فضل شبلول .

رابطة الأدب بكفر الزيات

تعقد بعد غد الخميس رابطة الأدب بكفر الزيات صالونها الأدبى الذى يقام فى الخميس الأول من كل شهر بقاعة الشباب بمجلس المدينة ويشرف عليها رئيس الرابطة الاديب [صبرى عبد الله] والجدير بالذكر أن الرابطة أعلنت نتيجة المسابقة التى أصدرها تحت اسم كتابها غير الدورى [نبضات] - وعلى الرغم من حسن النية من عمل مسابقة أدبية إلا أن ضعف الجوائز التى تمثلت فى شهادات تقدير وجوائز عينية أدت إلى إحجام الكثيرين من الأدباء عن الاشتراك فى المسابقة مما أدى إلى ضعف المواد المقدمة فى بعض الفروع الأدبيه والى حجب بعض هذه الجوائز - والقاهرة تتمنى للجماعة مزيداً من الإزدهار والنمو .

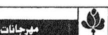


● يقام بالمعهد الثقافى الإيطالى مساء اليوم حفل موسيقى لثنائى روما للجيتار [دبينيدتو ـ تالليني] الساعة الثامنة مساءً بقاعة المسرح .



يلقى الدكتور هـ . د . هيللر المتخصص فى الفنون السينمائية بجامعة «فوبرتال» محاضرة الثلاثاء القادم موضوعها «جمهورية المانيا الاتحادية فى السينما» .

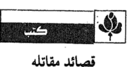
ينظم المحاضرة ، والندوة التى تليها معهد جوته بالقاهرة .



● بدأ أمس مهرجان القاهرة السينمائى الدولى . التاسع وبدأ بعرض الفيلم البريطانى «ممر إلى الهند» ـ وصرح سعد الدين وهبه أن عدد الدول التى تشارك فى مهرجان هذا العام أربعة وأربعون دولة .

يشترك فى مهرجان هذا العام ثلاثة وثلاثين مخرجاً ، وتسع منتجين ، ويغطيه سبع وعشرون صحفياً أجنبياً ، كما يحضر المؤتمر سبع موزعين ومدير تصوير بلغارى .

● ينظم مهرجان القاهرة السينمائى ثلاث ندوات طوال فترة إنعقاده ، تبدأ الأولى منها يوم الجمعة القادم ، وموضوعها «السينما التسجيلية العربية والشباب ، حيث يقدم لها الدكتور يحى عبده .



قصائد مقاتله

● يصدر قريباً الديوان الرابع لشاعر العامية [أحمد الأصور] بعنوان [قصائد مقاتلة] ويحتوى الديوان على أربعة وعشرين قصيدة تتحدث كلها عن فلسطين التى أهدى الشاعر إليها ديوانه بقوله [إلى فلسطين الوطن التائه .. علّنا نهتدى إليه] ويقول فى قصيدته [التحدى] التى يهديها إلى الزعيم الفلسطينى [ياسر عرفات] :-

«إحنا التحفنا الحرب ومشينا» .
«وحين تنادينا» .
«نهتف بشوق التلهف للوطن ياسر» .
«نسعى إليك» .
«ويتقى الضىّ جوه عنيك» .

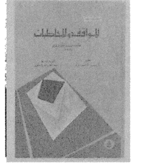
ويصدر قريباً للشاعر ديوان مشترك مع شاعر العامية [فوزى الشلقانى] تحت عنوان [جوابات السفر والغربه] ويتحدث الديوان عن الاغتراب والمشاكل الاجتماعية التى تواجه الأسرة المصرية فى غياب عائلها والمشاكل التى تواجه المغترب خارج مصر بحثاً عن الرزق ـ من خلال رسائل متبادلة عددها ستين رسالة بين المغترب «محروس» ـ أحمد الاصور ـ وصديقه «صابر» ـ فوزى الشلقانى ـ الذى فضل البقاء فى مصر ورفضه الاغتراب والجدير بالذكر أن هذه المجموعة يجرى إعدادها لتنفذ إذاعياً وتذاع على موجات إذاعة الشعب .

محمد حلمى حامد

كتاب وأديب

الأديب «فؤاد حجازى» .. القاص والروائى والمسرحى سيأخذ طريقه إلى العالمية .. فحاليا وفى إطار اهتمام العالم بترجمة أدبنا يترجم له د . وليام هتشنر الأستاذ بجامعة شيكاغو كتابه الأدبى (النيل ينبع من المقطم) ..

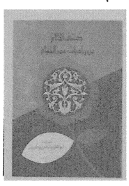
وغداً الأربعاء ٤ ديسمبر فى التاسعة مساءاً يناقش الدكتور عبد المنعم تليمة .. والدكتور مدحت الجيار الأديب فؤاد حجازى فى هذا العمل .. وذلك من خلال برنامج (مع النقاد) الذى يقدمه الإذاعى عادل النادى من البرنامج الثانى .



المواقف والمخاطبات
محمد بن عبد الجبار النفّرى
تحقيق/أرثر أربرى
تقديم وتعليق/د. عبد القادر محمود

يحتوى الكتاب على تمهيد ، ونظرة تحقيق ودراسة للمواقف والمخطوطات بالإضافة إلى نصوص المواقف والمخاطبات وفهارسهم التفصيلية ، ويشير الكتاب إلى حقيقة هامة هى أن النظرة القديمة الحديثة : التى استثنت التراث الصوفى فى الاسلام ، وهو تراث لا نظير له فى أى تراث حضارى على الاطلاق أساءت إلى الأدب وإلى الفلسفة وإلى التصوف معا وجميعا ، حين اعتبرت التصوف موصولاً بالفلسفة فقط ، بينما هو أكثر صلة بالأدب منه إلى الفلسفة ، وكأن الفلسفة علم جاف ، لا علاقة له بتجربة أو بمعاناة أو حياة ، وكأن الأدب مجرد تعبير جميل عار من الفكر ومقولاته . مع أن نشأة الفلسفة لم تكن إلا نتيجة معاناة الانسان مع الوجود ككل . . . .

ويقع الكتاب فى ٢٨٩ صفحة من القطع الكبير وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .



كشف اللثام عن رباعيات عمر الخيام للعلامة : أبو النصر مبشر الطرازى الحسينى

يرى المؤلف أن تلك الرباعيات المنسوبة إلى الخيام مؤامرة على الاسلام ومبادئه الحكيمة ، وقد قام بترجمتها ونشرها لأول مرة الشاعر الانجليزى فيتزجيرالد عام ١٨٥٦م ، ونشرها فى الشرق والغرب فانخدعت له طائفة من المسلمين وترجموها إلى اللغتين العربية والتركية ، كما ترجمت الرباعيات المزعومة إلى لغات أوروبية أخرى ، وطبعت عدة مرات وقد كشف العلامة الطرازى عن الهدف من وراء ذلك ، لأن هذه الرباعيات التى تدفع الشباب المسلم إلى الانحلال وتعاطى الخمور والتمسك بملذات الحياة والإباحية ، وذلك عن طريق نسبة تلك الرباعيات إلى شخصية إسلامية عظيمة ، هو عمر الخيام . ويحتوى الكتاب على دراسة للحكيم عمر الخيام ومكانته فى عصره وآثاره مؤلفاته ، وبعض كبار تلامذته ، وآرائه فى التسليم لحكم الله ، وتنبيه الغافلين ، وفى توبيخ أهل الدنيا ، ودور التبشير والاستعمار فى ترجمة الرباعيات ونشرها .

ويقع الكتاب فى ٣٦١ صفحة من القطع الكبير وتنشره الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الشاعر عماد غزالى ، هو صاحب الرسالة الأولى فى بريدنا هذا الأسبوع ، وكانت القاهرة قد نشرت له فى العدد الماضى مباشرة قصيدته « هزيمة » وفى أعداد سابقة كان لنا شرف تقديمه إلى ساحة الشعر ، فنشرنا له قصيدته « صمت » بعد أن أرسل لنا كسائر الأصدقاء إبداعه فى البريد ، ولم ننشر له مناً أو تعطفاً ، فالأصوات الواعدة واجب علينا أن نمنحها فرصة حُرمت منها طويلاً ، وحق لها لا نملك أن نحجبه ، ويوم الثلاثاء الماضى ، يوم صدور العدد ٤٣ ، وبه قصيدة عماد ، جاءتنا منه هذه الرسالة الغريبة ، ومنها ننشر هذه السطور « أحبائى أما زلتم تذكرون ؟ وإذا كان ذلك ؟ فلماذا قل اهتمامكم بى ؟ هل أصبحتم ترون أننى لا أستحق هذا الاهتمام ؟ أم أنه حدث خطأ ما ؟ أدى إلى إهمال أعمالى التى قدمتها إليكم ، أم أن هذه الأعمال معتذر عنها ؟ أم أن هنالك شىء لا أعلمه غير هذه الاحتمالات ؟ لا أدرى ؟! ، كنت أحضر إليكم ــ رغم ظروف عملى ــ كثيراً ، لا لشىء إلا لمجرد معرفة مصير ما قدمته إليكم ، لكننى لم أعلم شيئا على الإطلاق ، فهل الحال كذلك بالنسبة إلى كل مَنْ يرسل إليكم ؟ وهل كل القصائد التى تنشر انتظرت شهوراً طويلة مثلما حدث معى ؟ . . عموماً هذا هو عتابى وأظنكم ستقبلونه بصدر رحب لأننا أصدقاء وأحباء » ونقول للشاعر عماد غزالى : لا لن نقبل ما تسميه عتاباً ، لأنه ليس بعتاب ، بل تطاول نرفضه حتى إن حاولت زخرفة الكلام ، وهل تعتقد أيها الشاعر بأنك قد ملكت أسباب البلاغة وحدك ، وأن القاهرة التى شرفها تقديمك شاعراً تفخر به ، قد بلغت من السذاجة والبله مدى تعجز أن تفرق عنده بين العتاب والتطاول ؟ وإذا لم يكن تطاولاً منك هذا الذى خطته يداك ، فلتقل لنا ــ وليشهد أصدقاؤنا كعادتنا معهم ــ ماذا تعنى هذه الأسئلة « أم أن هنالك شىء لا أعلمه غير هذه الاحتمالات » و« فهل الحال كذلك بالنسبة إلى كل مَنْ يرسل إليكم ؟ » و« هو كل القصائد التى تنشر انتظرت شهوراً طويلة مثلما حدث معى » ، فهل تعنى هذه الأسئلة غير التطاول ؟ ونحن بدورنا من حقنا أن نوجه أسئلة إليك ، أم أن الأسئلة ملك لك وحدك ، ولكن أسئلتنا لا تعرف الغمز أو اللمز : هل أجبرنا أحد على نشر قصيدتك الأولى ؟ وهل أجبرنا أحد أن تضمك قلوبنا فى « حوار مع القارىء » عندما أرسلت لأول مرة ؟ وهل كنت سوى واحد ممن يتواصلون معنا بالبريد ؟ وهل كنت تنتمى إلى شلتنا كما يزعم بعض الأدعياء فننشر لك ؟ وهل استقبلناك إلا مرحبين فرحين حينما زرتنا فى المجلة ؟ وهل مطلوب منا أن نخص أعمالك أنت بالنشر فقط ونحرم أمثالك ومَنْ قد يفوقونك موهبة وإبداعاً من النشر وهل انتهت الدنيا وقامت القيامة لأنك أرسلت لنا ثلاثة قصائد فنشرنا قصيدتين ؟ إن دورنا ــ كما قلنا لك فى زياراتك المتعددة ــ هو أن نفسح لك الطريق ، ونزيح عنك مشقة وعناء النشر لأول مرة ، كى يعرف إبداعك طرقاً أخرى لدى منابر أخرى ، مهمتنا أن نلقى عنك حملاً يصعب أن تحمله وحدك ، فحملناه معك ، لتبصر الطريق الصعب وتمضى عليه غير واجف ولا خائف ، حملنا أن تكبر ثقتك فى موهبتك فلم نتقعر عليك كما يفعل البعض ، لكننا حين أدركنا أنك شاعر ، لم نتوانَ ثانية فى النشر لك ولم نسأل أنفسنا ساعتها مَنْ هو عماد غزالى ، وبرغم المرارة التى حملتها لنا رسالتك ، ولم نعطِ لك غير قلبنا ، فلن يمنعنا عقوق صديق جاحد أن نستمر فى دربنا الذى اخترناه لأنفسنا مع بقية الأصدقاء ، والله هو المستعان .

● **الصديق ابراهيم أحمد الداقرنى ، سخا ، كفر الشيخ ، هو صاحب رسالتنا الثانية ، وهى رسالته الأولى إلينا ، تقول الرسالة « يسعدنى كل السعادة أن أرسل إليكم أولى رسائلى ، وكلى ثقة فى الرد على رسالتى ، وأحب أن أحيط سيادتكم علماً أنه لو لم يتأكد لى الحوار البناء ، ما أرسلت رسالتى ، فقد لمست هذا من خلال متابعتى بلهف ونهم شديدين لأعداد القاهرة ، وأنا أكتب الشعر منذ زمن طويل ولم أحاول أن أرسل لأية جريدة أو مجلة ، فرجاء ألا يخيب ظنى » ، والقاهرة يسعدها كل السعادة هذه الثقة ، فهى زادنا الذى نتزود به ونحن نعمل فى أتون متوهج ينسينا الأهل والنفس والأصدقاء ، أما القصيدتان المرسلتان فى الرسالة ، ما دمت تثق بنا وفى صراحتنا ، فلا تبأن من قريب أو بعيد بهذا الزمن الطويل لكتابتك الشعر كما تقول رسالتك أيها الصديق ، فالوزن مختل بدرجة كبيرة ولم ينجُ بيت واحد منها من الكسر ، ناهيك عن الأخطاء النحوية واللغوية ، لا نريد نفاقاً أو رياء ، ولا نبغى إلا الصدق ، وهذا هو رأينا ، ونعلم أنه قاس ، ولكنك طلبت منا الرأى فقلناه .**

● **الصديق جمال جابر حسن درويش ، المنصورة ، المستشفى الجامعى ، منه جاءت الرسالة الثالثة ، بالرسالة قصة قصيرة عنوانها « الحرمان » ، وبعض ملحوظات يأخذها على القاهرة ، أما المآخذ فنحن فى سبيلنا إلى التخلص منها ، لأننا نؤمن أننا فى بداية الطريق لم نزل ، وأما القصة فعنها نقول : القصة أيها الصديق ليست هى « حدوتة قبل النوم » التى كانت جداتنا تحكيها لنا قديماً قبل ظهور الجهاز السحرى العجيب فى حياتنا ، فالقصة فن بين أدواته الحكى ، ولكنه الحكى المكثف الذى يرتكز على حدث نستشفه من القصة عند القراءة ، وليس حكياً سردياً لا تضيف جملته اللاحقة إلى جملته السابقة شيئاً ، وليس الحكى أن « نرص » جملاً إلى جوار جمل إن حذفت أغلبها لا يتأثر الجزء الباقى ، لقد اخترت موضوعاً إنسانياً كان من الممكن أن تبنى عليه حدثاً نشعر به جميعاً ، لكنك بعد لم تتمكن من أدوات فن تريد أن تسير على دربه ، فاقرأ كثيراً لمن سبقوك على هذا الدرب ، ومن حسن حظك أن بالمنصورة قصاصين أعطوا وما زالوا يعطون للقصة من أمثال فؤاد حجازى ، ومحمد المخزنجى ووجيه عبد الهادى وغيرهم ، فلم لا تفيد منهم ؟**

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم ●

الكتب .. والقراءة

الحضارات تبقى وتزدهر ، عندما يكون الانسان قادراً على العطاء من خلال المعرفة ، وتنميتها . .

واقتناء الكتب ، وعادة القراءة ، عندما تتأصل فى شعب من الشعوب ، تجعله قادراً على إدراك واقعه ، والتخطيط السليم لمستقبله . .

وفى مصر القديمة ، كان الحكماء يوصون أبناءهم بالقراءة ، وحب العلم ، من خلال الكتب التى يجب أن يداوموا على قراءتها واقتنائها . .

يقول الحكيم « خيتى بن دواوف » لابنه « بيبى » : « عليك أن توجه قلبك لقراءة الكتب ، فالرجل الذى يعمل على حسب عقل غيره لا ينجح ، ليتنى أجعلك تحب الكتب أكثر من والدتك ، وليت فى مقدورى أن أظهر جمالها أمام وجهك ، فلا شىء يفوق الكتب » .

ويقول ابن دواوف لابنه بيبى وهو يصحبه إلى المدرسة « إذا عرف الانسان الكتب فإنه يُقال عنه بحق : إنها مفيدة له ، وما أقوم به فى سياحتى إلى الحاضرة . تأمل ! إنى أقوم به حباً فيك ، ويوم فى المدرسة مفيد لك ، وما تعمله فيه يبقى مثل الجبال » .

ثم يقول « خيتى » لابنه : « إنه قد وضعه على الطريق الآلهية ، وإن ربة « حصاد الكتاب » على كتفه منذ ولادته » .

* * *

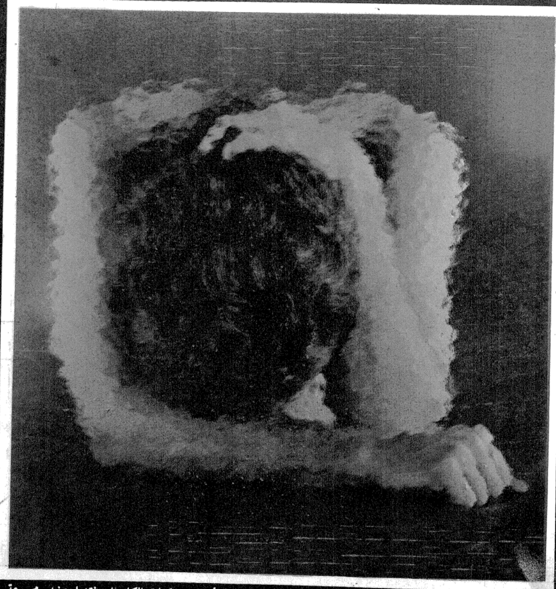
وهكذا كان الاهتمام بالكتاب والقراءة فى مصر القديمة على الرغم من صعوبة الحصول على هذا الكتاب فى شكله المألوف لدينا الآن ، فقد كانت الكتب تكتب على أوراق البردى ، ويتجشم القارىء صعوبة نقل هذه الكتب وقراءتها ، واقتنائها . . ومع ذلك فقد كانوا يسعون إلى الحصول على الكتب واقتنائها وقراءتها . . لكى يتصفوا بالحكمة ، والعلم .

وياليت هذا الاهتمام بالكتب والقراءة يكون حجر الزاوية فى بناء عقل الانسان المصرى المعاصر ، وليس الهروب من القراءة إلى مجالات الاستمتاع السينمائية والتلفزيونية برغم وجود الكتب وتنوّع مضامينها . . !!

لكى يتحلوا أيضاً بالحكمة ، والعلم .



سليم حسن ، مصر القديمة ، الجزء الثالث ، مطبعة دار الكتب المصرة عام ١٩٤٧ ــ صفحة ٣٧١ , ٣٧٨



اللوحة المنشورة للفنان الفوتوغرافى دان ماجرو ، استطاع الفنان عمل تأثيرات تشكيلية بالكاميرا ، فقد استخدم مجموعة من الفلاتر أضافت التأثير المطلوب ، حتى جعلنا نشعر أننا أمام لوحة مرسومة تظهر عليها ضربات الفرشاة بوضوح .

الكاميرا المستخدمة MAMIYA M645 مع عدسة ٨٠ مللى فيلم اكتاكروم للضوء الصناعى سرعة التعريض ١ : ٦٠ فتحة العدسة F, ٨ والتصوير من أمام لوح زجاجى بعد إضافة الفلاتر الملونة .

كمال الدين خليفة



● تمثال من الفن المصرى القديم ●